
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00010856 3

LE VERS FRANÇAIS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

LE PATOIS DE LA FRANCHE-MONTAGNE ET EN PARTICULIER DE DAMPRICHARD, *Paris*, 1901 (Ouvrage couronné par l'Académie de Besançon, prix Marmier ; — *presque épuisé*)............ 15 »

LA DISSIMILATION CONSONANTIQUE DANS LES LANGUES INDO-EUROPÉENNES ET DANS LES LANGUES ROMANES, *Dijon*, 1895 (Ouvrage couronné par l'Institut, prix Volney ; — *épuisé*).

ONOMATOPÉES ET MOTS EXPRESSIFS, *Montpellier*, 1901 (*épuisé isolément* ; figure dans le *Trentenaire de la Société des langues romanes*).

OBSERVATIONS SUR LE LANGAGE DES ENFANTS, *Paris*, 1902 (*épuisé isolément* ; figure dans les *Mélanges Meillet*).

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES LANGUES ROMANES

En vente au bureau de la Société

I. — M. Milà y Fontanals : Poètes catalans. — Les noves rimades.— Le Codolada, *Montpellier*, 1876. 3 50

II — V. Lespy : Proverbes du pays de Béarn, Enigmes & contes populaires, *Montpellier*, 1876............. 5 »

III. — J.-B. Noulet : Las ordenansas et coustumas del Libre blanc, publiées avec une introduction, des notes & un glossaire, *Montpellier*, 1878 .... 7 »

IV. — H. Doniol : Les patois de la Basse-Auvergne, leur grammaire et leur littérature, *Montpellier*, 1877... 6 »

VI. — J.-B. Noulet : Las nonpareilhas receptas, publiées avec une introduction, des notes & un glossaire, *Montpellier*, 1880........................ 6 »

VII. — F. Castets : Turpini historia Karoli Magni & Rotholandi, texte revu & complété d'après sept manuscrits, *Montpellier*, 1880 (*presque épuisé*).... 10 »

VIII. — J.-F. Thénard : Mémoires ou livre de raison d'un bourgeois de Marseille, publiés avec une préface & des notes, *Montpellier*, 1881 .... 5 »

IX. — F. Castets : Il Fiore, poème italien inédit, imité du Roman de la Rose (XIII[e] siècle), *Montpellier*, 1881 (*presque épuisé*)........................ 10 »

X. — M. Rivière-Bertrand : Muereglie, traduction en prose dauphinoise de Mireille de Frédéric Mistral, avec une étude dialectale & quelques textes modernes, *Montpellier*, 1881........................ 6 »

XI. — L. Constans : Le Livre de l'Epervier, cartulaire de la commune de Millau (Aveyron) avec notes et glossaire, *Montpellier*, 1882 (*presque épuisé*) ..... 12 »

XII. — J. Azaïs : Verses bezieirencs, *Montpellier*, 1882.... 5 50

XV. — Trentenaire de la Société des Langues romanes ; compte rendu des fêtes et du Congrès, communications et mémoires, *Montpellier*, 1901........... 5 »

Les numéros V, XIII et XIV sont épuisés.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES LANGUES ROMANES
Tome XVII

Maurice GRAMMONT

LE VERS FRANÇAIS

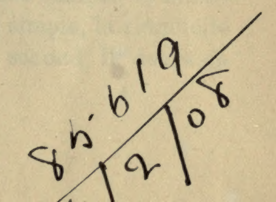
SES MOYENS D'EXPRESSION

SON ARMONIE



PARIS
Librairie Alphonse PICARD et Fils
82, Rue Bonaparte, 82

MCMIV



INTRODUCTION

Un vers français peut être parfaitement correct, c'est-à-dire conforme aux règles, et pourtant mauvais. « Qu'un vers ait une bonne forme, dit V. Hugo (*Litt. et phil. mêlées*), cela n'est pas tout; il faut absolument, pour qu'il ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment. L'abeille construit artistement les six pans de son alvéole de cire, et puis elle l'emplit de miel. L'alvéole c'est le vers; le miel, c'est la poésie ». Il i a en effet deux choses à distinguer dans le vers, le contenu et le contenant, le fond et la forme; et un vers ne saurait être parfait que si ces deux éléments sont irréprochables. Ce sont là des banalités qu'il est bon de répéter quelquefois. Quand l'idée réunit les qualités désirables et que la forme n'est que strictement correcte, on ne peut pas dire que le vers soit mauvais, mais il est permis de souaiter mieux. Un bon tableau se contente à la rigueur du cadre le plus modeste : une simple latte de bois blanc peut lui suffire, mais non pas le mettre en valeur. Chacun sait combien un cadre artistement orné donne parfois de relief à l'œuvre qu'il entoure. Mais il faut pour cela qu'il remplisse certaines conditions; ce n'est pas assez qu'il soit beau en lui-même, en tant que cadre, il faut qu'il soit approprié au tableau. Le même cadre ne pourra pas servir indifféremment pour une nature morte et pour un paysage où l'on voit le ciel se confondre à l'orizon avec les flots d'une mer immense ou avec les ondulations d'une campagne illimitée. Dans les deux cas il pourra être très simple, la simplicité n'excluant pas la beauté, mais dans le second il devra en

général avoir plus de moulures et plus de relief afin d'accuser davantage les plans successifs et de faire reculer le dernier jusqu'à l'infini.

Les vers qui se bornent à être corrects sont comme ces cadres appelés passe-partout, qui, s'adaptant indistinctement à tous les tableaux, ne conviennent en réalité à aucun. Pour qu'un vers soit parfaitement bon comme forme, il faut en outre qu'il soit beau, c'est-à-dire armonieux, et que tous ses éléments, son ritme, sa rime, les sons de ses voyelles et de ses consonnes soient appropriés à l'idée de telle sorte qu'ils se moulent sur elle comme un maillot bien juste sur les muscles d'un atlète et concourent chacun pour leur part à l'exprimer d'une manière plus frappante. La correction c'est dans la forme du vers la partie mécanique, tandis que l'armonie et l'expression représentent la partie artistique.

C'est eette seconde partie que nous nous proposons d'étudier ici. Quels sont les moyens d'expression dont dispose la poésie française, quelle est la valeur sémantique des différents ritmes et celle des différents sons, telles sont les premières questions auxquelles nous essaierons de répondre. Puis, passant à un autre ordre d'idées, nous rechercherons ce qui fait qu'un vers donné est ou n'est pas armonieux, ou qu'il est plus ou moins armonieux, quels que puissent être d'ailleurs ses défauts ou ses qualités a d'autres points de vue.

Notre entreprise est neuve. Sans doute il est arrivé aux critiques de déclarer au cours d'une étude qu'un vers était armonieux ou expressif, quelquefois avec raison, souvent à tort, mais comme ils n'ont jamais justifié ces appréciations, leurs jugements restent des opinions en l'air.

Ce sont uniquement ces deux problèmes d'estétique que nous essayons de résoudre. Ce livre n'est donc pas un traité de versification française, quoiqu'on i trouve à l'occasion des préceptes ou, comme on dit couramment, des règles de facture. Ce n'est pas non plus une istoire du vers français et de son développement, bien qu'à différents endroits certaines fases de son évolution i soient exposées ou au moins indiquées. Il est bien évident que nous ne pouvons pas pénétrer dans les détails les plus délicats, dans les secrets les plus

intimes de la versification sans toucher à toutes les questions qu'exposent généralement les manuels et les traités. Mais nous supposons connus du lecteur celui de Quicherat et toutes les études qui ont paru depuis cet ouvrage sur le vers français. Aussi ne faisons-nous allusion aux points déjà étudiés, aux téories déjà développées que lorsque c'est utile pour la clarté de notre exposition ou que nous avons à rectifier les idées émises. Nous poussons à tel point ce souci de ne pas répéter ce qui a déjà été dit, que, rencontrant dans ce qui est à proprement parler notre sujet, parmi les moyens d'expression, un fénomène dont la valeur, dont l'effet est connu, l'enjambement avec le rejet et le contre-rejet, nous n'en parlons pas.

Un mot, en terminant, sur la métode employée. Dans l'étude des moyens d'expression nous n'avons jamais pris des vers pour point de départ de nos recherches parce que nous n'aurions pu éviter de tourner dans un cercle ni d'être accusé ou coupable d'auto-suggestion, comme on dit aujourdui. Nous parlions un jour des mots expressifs de la langue française devant quelqu'un qui paraissait entousiasmé des exemples que nous lui signalions et du commentaire qui les accompagnait ; tout à coup il nous dit : « Et le mot *table* ? voyez comme il donne bien l'impression d'une surface plane reposant sur quatre pieds ». Ces paroles prouvaient si bien qu'il n'avait rien compris et même qu'il n'était pas apte à comprendre, que nous nous gardâmes de le détromper ; à quoi bon lui ôter brutalement des illusions qui le rendaient eureux ? « Sans doute, lui avons-nous répondu ; c'est de toute évidence ; et voyez comme c'est curieux, vous avez le mot *câble* qui ne diffère guère de *table* que par la substitution d'un *c* à un *t* et qui donne tout au contraire l'impression d'un corps cilindrique, long, souple et torsé ». Notre interlocuteur était enchanté ; en nous quittant il essaya d'expliquer à diverses personnes la vertu d'un *t* remplacé par un *c* et fut amené à conclure qu'elles n'étaient « pas intelligentes ». C'est lui qui n'avait pas compris que, comme tous les noms, le mot *table* suggère l'idée de l'objet qu'il nomme, mais que ce mot n'est qu'une étiquette dont les sons ne peignent en rien cet objet ; s'il était remplacé par un chiffre et qu'il fût admis que le

n° 25 désigne une table, il n'i aurait rien de perdu pour l'expression : le n° 25 suggérerait l'idée d'une surface plane supportée par trois ou quatre pieds ; ou bien s'il était convenu que le mot *table* désigne un encrier, le mot *table* suggérerait l'idée d'un récipient d'une certaine forme contenant un liquide dans lequel on trempe sa plume pour écrire. La même erreur a été commise pour les vers, comme nous le verrons plus loin. Le plus sûr moyen d'éviter cet écueil, de ne pas croire que, parce qu'un vers contient une idée, il la peint, était d'établir des principes généraux d'après des notions étrangères à la versification, et de n'introduire les vers que comme exemples destinés à illustrer la téorie et à la confirmer. Il était nécessaire aussi de citer ces exemples en grand nombre et en les tirant d'auteurs très divers, sans quoi nous risquions de décrire la poétique de tel poète et nous ne pouvions pas arriver à des conclusions générales.

Dans l'étude sur l'armonie du vers français le même danger n'était pas à craindre, aussi n'avons-nous pas eu recours pour ce chapitre à cette métode détournée que l'on pourrait appeler profilactique.

Note. — L'ortografe adoptée ici, et que nous employons depuis plus de dix ans dans tout ce que nous avons imprimé librement, diffère sensiblement de celle qu'enseigne le dictionnaire de l'Académie française, mais est strictement conforme aux doctrines traditionnelles de cette assemblée. Dès 1740 en effet elle simplifie les lettres doubles qui se prononcent simples, supprime les lettres B, D, H, S quand elles sont inutiles, remplace par *i* les *y* qui ne valent pas deux *i*, etc. Elle a répété ces excellents principes en tête de chacune des éditions postérieures ; mais elle a cru devoir i ajouter des restrictions que nous ne saurions admettre. Comme nous le montrions encore en 1902 dans la *Revue des langues romanes*, t. XLV, p. 286, pour qu'une nouvelle règle ortografique doive être formulée et puisse être utile, il faut qu'elle constitue une simplification, et pour cela il est indispensable qu'elle soit absolue et ne souffre aucune exception. Les deux règles que nous appliquons sont : 1° la suppression de la lettre *h* dans toutes les positions, sauf dans le groupe (on pourrait dire dans la ligature) *ch* exprimant un son chuintant pour lequel notre alfabet ne fournit pas de signe unique ; 2° le remplacement de *y* par *i* toutes les fois qu'il ne vaut pas deux *i*, comme dans *rayon*.

Il i a d'autres simplifications qui seraient désirables, mais à les opérer toutes d'un coup, on modifierait tellement l'aspect de nos textes que l'on risquerait de dérouter le lecteur.

PREMIÈRE PARTIE

LE RITME

CONSIDÉRÉ COMME MOYEN D'EXPRESSION

« Le poëte a pour première loi,
pour conditions indispensables,
le rhythme et la mesure ».
(A. de Musset).

I

L'ALEXANDRIN CLASSIQUE

L'alexandrin français était avant l'époque classique un vers composé de deux membres ou émistiches bien nettement séparés l'un de l'autre, à tel point qu'une sillabe féminine terminant le dernier mot du premier émistiche ne comptait pas plus à cette place qu'à la fin du vers. Mais dès le milieu du XVI[e] siècle (exactement depuis Jean Lemaire) un *e* muet n'est plus permis à cet endroit qu'à condition d'être élidé, et la césure devient beaucoup moins forte.

Avant Corneille, personne, à part peut-être Régnier, ne se souciait de la place des accents toniques dans l'intérieur des émistiches. Mais la césure s'affaiblissant, l'accent tonique de la 6[e] sillabe s'affaiblit du même coup, et il arriva fréquemment qu'un autre accent tonique fût aussi fort ou même plus fort que celui de la 6[e] sillabe et suivi d'une coupe au moins aussi nette. Cette transformation s'accomplit lentement, insensiblement, malgré Malherbe, malgré Boileau, et chez Boileau lui-même. Il n'est pas une page de nos poètes classiques qui ne puisse fournir des exemples de ce changement. Personne ne s'en rendit exactement compte, mais les bons poètes sentirent

l'importance des accents toniques situés à l'intérieur des émistiches et n'abandonnèrent plus leur place au asard. Si bien que petit à petit, tout en restant un vers à deux émistiches, le vers classique devint un vers à quatre mesures, c'est-à-dire contenant quatre éléments ritmiques, terminés chacun par un accent tonique, le deuxième et le quatrième fixes sur la sixième et la douzième sillabes, et les deux autres variables dans l'intérieur d'un même émistiche. Telle est la structure de notre alexandrin dans les chefs-d'œuvre de nos grands poètes classiques, c'est-à-dire approximativement à partir du premier quart du XVIIe siècle. C'est cet état que M. Becq de Fouquières a supérieurement exposé dans son *Traité général de versification française* ; mais il a eu le grand tort de croire que ce tipe était primitif ; ce n'est que par évolution qu'on i est arrivé. Il a eu tort également de dire que le tipe du vers classique se compose de quatre mesures égales contenant chacune trois sillabes et que tous les vers qui ne reproduisent pas ce tipe en sont des *dérivés*. Le tipe du vers classique est bien tel qu'il le décrit, mais c'est un tipe idéal, et non pas un point de départ istorique ; c'est l'étalon auquel on peut comparer et *ramener téoriquement* tous les vers classiques.

Cette forme tipe n'est d'ailleurs pas étrangère à la réalité : on la trouve 22 fois parmi les 100 premiers vers d'*Athalie*, c'est-à-dire en moyenne et approximativement une fois sur cinq. On ne l'obtient pas par une statistique, puisqu'elle est loin d'être la plus fréquemment représentée ; on la trouve, comme toute forme idéale, par comparaison et par élimination des cas particuliers.

Il i a donc dans le vers classique certains éléments fixes et immuables, certains éléments susceptibles de variété. La césure qui sépare les deux émistiches ne peut pas être déplacée : elle tombe obligatoirement après les six premières sillabes et coupe le vers en deux parties rigoureusement égales, égales comme nombre de sillabes et égales comme durée. La durée de chaque émistiche est la moitié de la durée totale. Chaque demi-vers est également divisé en deux parties ou mesures, se terminant chacune sous un temps marqué ou accent ritmique. Il est trop évident que si chacune des quatre mesures a trois sillabes, sa durée est rigoureusement égale

au quart du temps total ; mais le nombre des sillabes de chaque mesure peut varier de 1 à 5, sans parler du cas, qui n'a pas d'intérêt pour nous en ce moment, où l'une des mesures absorbe les six sillabes de l'émistiche, la mesure jumelle se réduisant à zéro.

Quel que soit le nombre des sillabes d'une des quatre mesures, sa durée est égale au quart du temps total. Ce point a besoin d'une démonstration : M. Becq de Fouquières nous l'a donnée. Le ritme est produit par le retour à intervalles égaux des quatre temps marqués ; si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le ritme serait détruit. C'est là ce qui montre bien que le vers idéal dont nous parlions tout à l'eure, est en effet le vers tipe, parce que c'est le seul dans lequel des intervalles égaux soient remplis par des nombres de sillabes égaux.

Quelles sont les conséquences de ce retour à intervalles égaux des accents ritmiques ?

Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre de ses sillabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre des sillabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus petit. Une mesure de deux sillabes doit être prononcée avec un accroissement de lenteur d'un tiers, une mesure d'une sillabe avec un accroissement de lenteur de deux tiers ; une mesure de cinq avec un accroissement de vitesse de deux cinquièmes, une mesure de quatre avec un accroissement de vitesse d'un quart.

Telles sont les conclusions auxquelles on arrive fatalement ; mais ce n'est que de la téorie. Dans la pratique, l'accélération ou le ralentissement du débit n'est pas matématiquement celui que nous venons de dire ; les vers ne se récitent pas au métronome. Dans un vers trocaïque grec, un spondée n'est pas exactement l'équivalent du trochée qu'il remplace ; ce n'est qu'en trichant légèrement sur la quantité de ses sillabes que l'on arrive à lui faire produire sur l'oreille à peu près la même impression que ferait un trochée et à ne pas détruire le ritme. Toute versification contient des approximations de ce genre. Dans un vers français une mesure d'une sillabe n'est pas exactement l'équivalent de sa jumelle qui a cinq sillabes, et toutes deux ne sont pas exactement l'équivalent de la mesure

normale de trois sillabes ou étalon de durée ; elles tendent seulement à s'en rapprocher. Quand une sillabe est prononcée plus lentement qu'une autre, l'oreille ne sent pas exactement si c'est de deux tiers ou d'une autre quantité que la lenteur est accrue. Elle sent qu'il i a accroissement de lenteur et cela lui suffit.

Il est des cas d'ailleurs où il serait absolument impossible d'obtenir cet accroissement téorique de deux tiers. Il i a des monosillabes qui sont si peu étoffés et dont la voyelle est si brève que l'on peut presque les considérer comme rebelles à tout allongement. On arrive pourtant à leur faire remplir une mesure. Comment i parvient-on ? Un exemple fera mieux comprendre ce fénomène que toute une discussion générale. Soit le mot *nu* qui est certainement l'un des plus brefs de la langue française. Dans ce vers :

> Il était nu comme Eve à son premier péché

où il est la quatrième et dernière sillabe d'une mesure, il porte à la fois un accent tonique et un accent ritmique, mais cela ne l'empêche en rien d'être extrêmement bref, et il ne possède aucun relief particulier. Dans cet autre vers :

> *Nu* comme un plat d'argent, *nu* comme un mur d'église

il est devenu tout autre. L'*u* s'est légèrement allongé, fort peu sans doute, car sa nature ne lui permet pas de le faire beaucoup ; il a pris plus d'intensité ; l'*n* est devenu plus énergique et même dans une certaine mesure plus long ; enfin le mot s'est fait suivre et précéder d'un léger repos. Tous ces éléments réunis l'ont rendu capable de remplir une mesure et de tromper l'oreille au point qu'elle fût satisfaite, et que le ritme, qui n'existe pas en deors de l'oreille qui le perçoit, fût sauf.

Cet exemple présente du reste un cas rare et extrême, et la plupart du temps il n'i a aucune difficulté à donner à chaque mesure une durée sensiblement égale à celle que demande la téorie.

Au point de vue de l'*expression* qui nous occupe particulièrement ici, la belle régularité du vers tipe, exigeant un

débit absolument uniforme, ne peut que contribuer, comme nous le verrons plus loin, à produire un effet de régularité ou de monotonie. La plupart du temps même l'effet sera nul, comme dans les vers suivants :

Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel
(RACINE, *Athalie*).

Cette nuit | je l'ai vue | arriver | en ces lieux
(ID., *Britannicus*).

Un destin | plus heureux | vous conduit | en Epire
(ID., *Andromaque*).

Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierre
(ID., *Rolla*).

Mais lorsqu'il i a discordance entre le nombre et la durée des sillabes, on peut s'attendre à sentir des effets très nets. L'apparition d'une mesure plus lente ou au contraire d'une mesure plus rapide ne saurait passer inaperçue, et la réunion dans un même émistiche d'une mesure lente avec une mesure rapide produit forcément un contraste. On ne remarque pas deux personnes de même taille qui se promènent ensemble ; mais tout le monde est frappé à la vue d'un omme très grand à côté d'un omme très petit. Le rapprochement les met tous deux en relief, mais très souvent c'est l'un d'eux seulement que l'on remarque et l'esprit absorbé par la considération de celui-là ne fait pas plus attention à l'autre qui le met en évidence que s'il était de taille moyenne. L'effet produit par le voisinage d'une mesure lente et d'une mesure rapide est tout à fait analogue et peut évidemment être employé comme moyen d'expression. Il l'a été en réalité d'une manière très eureuse par nos grands poètes.

A quel ordre d'idées peuvent s'appliquer le ralentissement ou l'accélération des mesures comme moyen d'expression ? Il est facile de le déterminer d'avance. Ils sont évidemment propres à peindre la lenteur ou la rapidité et les idées qui se rapprochent de celles-là :

1° Des mesures de moins de 3 sillabes expriment la *lenteur*, peignent une action qui dure, qui s'accomplit lentement ou mollement :

> Alors elle se couche, et ses grands yeux s'éteignent,
> Et le pâle désert | *rou* | le sur son enfant
> Les flots silencieux de son linceul mouvant
> (MUSSET, *Rolla*).

La mesure lente constituée par la sillabe *rou-* peint le mouvement lent et sourd du sable qui recouvre peu à peu la cavale ; la lenteur seule est exprimée par la durée de la sillabe, l'autre qualité l'est par la couleur de la voyelle (cf. 2me partie, II, D). Notons une fois pour toutes à propos de cet exemple que dans les vers français une mesure finit toujours avec une sillabe tonique, et que les sillabes muettes qui terminent les mots, comme ici la sillabe *-le*, appartiennent à la mesure suivante. C'est de la même manière qu'en grec dans ce vers trocaïque :

> Μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιά χαῖρε Δαρείου γύναι
> (ESCHYLE, *Perses*),

la première mesure finit avec la sillabe Ξερ- et la troisième avec la sillabe -ρει- de Δαρείου. Les divisions ritmiques se superposent aux divisions grammaticales, mais ne coïncident pas nécessairement avec elles.

> Et le char de l'automne, au penchant de l'année,
> *Rou* | le, déjà poussé par la main des hivers !
> (LAMARTINE, *A Elvire*).

> Le soleil est de plomb, les palmiers en silence
> Sous leur ciel embrasé | *pen* | chent leurs longs cheveux
> (MUSSET, *Rolla*).

Mouvement lent et mou. L'impression de mollesse déjà donnée par la lenteur de la mesure est accentuée par la nasalité qui voile la voyelle (cf. 2me partie, II, E).

> Et le char vaporeux de la reine des ombres
> *Mon* | te, et blanchit déjà les bords de l'horizon
> (LAMARTINE, *L'isolement*).

Même effet. Dans les deux exemples suivants le mouvement n'existe que dans l'imagination du poète, mais le procédé et l'effet sont les mêmes :

Ce sommeil qui d'en haut | *tombe* | avec la rosée
(Id., *L'infini dans les cieux*).

Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pen | dent sur tes eaux
(Id., *Le lac*).

Dans le dernier cas il s'agit d'un petit vers de six sillabes, mais il a deux mesures comme un émistiche d'alexandrin, et la première n'a que deux sillabes tandis que la seconde en a quatre : l'effet est le même.

Souvent la lenteur est seule en cause et la couleur des voyelles ne joue aucun rôle :

Et l'empereur au fond | *pa* | sse par intervalles
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Croit que c'est une armée, invisible et sans nombre,
Qui fait cette poussière et ce bruit pour son ombre,
Et sous l'horizon gris | *passe* | éternellement
(Id., *Bounaberdi*).

Il voit ; sur les Hébreux | *étend* | sa grande main
(Vigny, *Moïse*).

Sur le vaste horizon | *promène* | un long coup d'œil
(Id., *Ibid.*).

Action d'embrasser lentement l'espace.

La mélodie encor quelques instants | *se traîne*
(Hugo, *Éviradnus*).

L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, | exempt de péril, une éternelle enfance
(Racine, *Bajazet*).

Ici c'est plutôt la langueur et la mollesse que la lenteur proprement dite

La lenteur, c'est la durée dans le temps ; le même procédé peut évidemment servir à exprimer la durée dans l'espace ou l'étendue, l'immensité, une étendue que l'on ne conçoit tout entière que lentement, une ipotèse que l'esprit examine en l'énonçant ou en la soulevant :

.....à son faîte vermeil
Rayonne un diamant | *gros* | comme le soleil

(HUGO, *Aymerillot*).

Plus livide et plus froid dans son cercueil | *immense*
Pour la seconde fois Lazare est étendu

(MUSSET, *Rolla*).

Puis au delà des monts que ses regards parcourent
S'étend | tout Galaad, Éphraïm, Manassé

(VIGNY, *Moïse*).

C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine

(HUGO, *Napoléon II*).

S'agenouillant | *au loin* | dans leur robe de pierre

(MUSSET, *Rolla*).

Dans ces deux derniers exemples le poète s'attarde légèrement sur cette expression « au loin » comme s'il considérait l'étendue qu'elle suppose.

Dans le suivant un effet analogue est produit deux fois de suite :

Et de Chambord | *là-bas* | *au loin* | les cent tourelles

(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Le peuple saint | *en foule* | inondoit les portiques

(RACINE, *Athalie*).

La deuxième mesure attire l'attention et dure le temps qu'il faut pour se représenter cette foule.

Hélas ! qui peut savoir pour quelle destinée,
En lui donnant du pain, | *peut-être* | elle était née

(MUSSET, *Rolla*).

Le poète semble examiner en prononçant ce *peut-être* le changement que sa supposition réalisée aurait pu produire dans la destinée de Marion.

Dans cet autre exemple c'est le lion qui envisage les chances de succès du sacrifice qu'il demande :

> *Peut-être* | il obtiendra la guérison commune
> (LA FONTAINE, VII, 1).

Une question est quelque chose de très analogue à une ipotèse : celui qui la pose examine en quelque sorte en l'énonçant la réponse que l'on peut i faire :

> *Qu'est-* | ce que cet enfant ? et que faites-vous là ?
> (HUGO, *Le petit roi de Galice*).

> *Qu'est-* | ce que tout cela fait à l'herbe des plaines,
> Aux oiseaux, à la fleur, au nuage, aux fontaines ?
> *Qu'est-* | ce que tout cela fait aux arbres des bois,
> Que le peuple ait des jougs et que l'homme ait des rois
> (HUGO, *Éviradnus*).

2° Des mesures de plus de trois sillabes expriment la *rapidité*.

Quelquefois le poète utilise le rapprochement d'une mesure lente et d'une mesure rapide pour peindre par l'une un mouvement lent et par l'autre un mouvement rapide :

> Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,
> *Se po* se, *et d'où s'envole*, | à l'aurore, Pégase
> (HEREDIA, *Sur l'Othrys*).

La première mesure, *se po*(se), peint un mouvement lent et aboutissant à la cessation de ce mouvement ; la seconde, *et d'où s'envol*(e), exprime au contraire un élan suivi d'un mouvement rapide.

Mais ce fénomène est rare. Le plus souvent le poète n'emploie que l'une des deux mesures comme moyen d'expression et lui sacrifie sa jumelle ; l'attention de l'auditeur se portant toute entière sur la mesure expressive, il ne s'aperçoit pas que l'autre n'a pas la vitesse normale et ne la remarque pas plus que si elle avait la forme et l'allure ordinaires :

A travers les rochers la peur | *les précipite*
(Racine, *Phèdre*).

Les deux mots *la peur* n'ont ici qu'une importance très secondaire; ce serait « la douleur» que l'intérêt du récit ne serait pas changé. Toute l'attention se porte sur la course folle des chevaux d'Hippolyte et l'on remarque surtout les mots qui la décrivent, à savoir ici *les précipite.* Le fait que les deux sillabes *la peur* sont un peu plus lentes que la normale ne leur donne aucune importance particulière ; c'est la mesure sacrifiée. Il n'i a d'effet que celui qui est senti (en général indistinctement) et qui est soutenu par l'idée exprimée :

Il accouroit, | un mont en chemin l'arrêta
(La Fontaine, IX, 7).

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues
(Id., IX, 2).

Il ouvre un large bec, | *laisse tomber* | sa proie
(Id., I, 2).

Ce vers est de nouveau fort instructif: la mesure *laisse tomber* peint la rapidité de la chute ; mais pourquoi la mesure précédente *un large bec,* qui a la même vitesse, ne peint-elle rien d'analogue ? Parce que l'idée qu'elle exprime ne met pas en lumière sa rapidité, parce que la mesure *il ouvre* qui répond à l'attente du renard contient le mot important et que la structure de la suivante lui est sacrifiée.

Ils se disent, causant, quand les nuits sont tombées,
Que cet homme si doux, dans des temps plus hardis,
Fut terrible, et, géant, faisait | *des enjambées*
Des tours de Pampelune aux clochers de Cadix
(Hugo, *Le Cid exilé*).

Ce dernier exemple appelle une observation. Nous avons montré plus aut que l'idée d'immensité s'exprime par des mesures lentes et nous la trouvons rendue ici par une mesure

rapide. Il n'i a pas là contradiction; l'immensité peut être exprimée tout aussi bien par la lenteur que par la rapidité. Ce n'est pas objectivement, mais subjectivement que l'on exprime l'immensité; c'est-à-dire qu'en somme ce que l'on peint c'est le mouvement de notre esprit. Il s'agit uniquement de savoir si notre esprit embrasse cette immensité lentement en la parcourant en quelque sorte d'un bout à l'autre ou s'il la saisit d'un coup d'œil. Dans l'exemple cité plus aut:

> Puis, au delà des monts que ses regards parcourent,
> *S'étend* | tout Galaad, Ephraïm, Manassé

ce n'est que successivement que l'esprit du lecteur, comme Moïse lui-même, entrevoit toute cette étendue de pays. Une observation analogue s'applique au vers:

> C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine

et à quantité d'autres. Mais lorsqu'il s'agit d'enjambées qui vont des tours de Pampelune aux clochers de Cadix, l'esprit fait en quelque sorte l'enjambée avec le Cid et conçoit tout l'espace d'un seul coup.

Le mouvement rapide n'est pas nécessairement fisique; il peut être moral; il a i des bonds, des chutes, des élans intellectuels, des élans d'admiration ou d'entousiasme:

> Mon ai | *le me soulève* | au souffle du printemps.
> Le vent | *va m'emporter*; | je vais | *quitter la terre*
>
> (Musset, *Nuit de mai*).

Dans ces deux vers le poète peint trois fois par le même procédé ce mouvement tout imaginaire de la muse, cet élan, ce désir irrésistible. Quelque lecteur se demandera peut-être pourquoi la quatrième mesure du premier vers, qui est également constituée par quatre sillabes, ne produit pas un effet analogue. Bien que nous tenions à isoler et à étudier à part chaque moyen d'expression nous ne croyons pas pouvoir attendre jusqu'à la fin du volume pour calmer cette inquiétude. Nous avons déjà répondu plus aut: l'idée exprimée ne peut pas permettre à un effet de ce genre de se produire; mais il i a

autre chose. Les différents procédés que peut employer un poète ne sont pas séparés dans son vers comme les livres rangés sur un rayon de bibliotèque. Il ne les emploie pas successivement, mais simultanément. D'ordinaire plusieurs concourent à un même effet et se combinent entre eux de différentes manières, pour rendre les nuances de la pensée de l'auteur. Dans tous les exemples, sauf un, où nous venons de signaler des mesures exprimant la rapidité, il i a un vocalisme particulier qui donne l'impression de la légèreté (cf. 2me partie, II, B): toutes les voyelles toniques et parfois en outre quelques voyelles atones sont des voyelles claires. Comme l'idée de rapidité et celle de légèreté sont le plus souvent associées, ce vocalisme avertit de la pensée intime de l'auteur. Rien de semblable dans la voyelle tonique de *printemps*. Mais pourquoi dans l'un des exemples cités ne trouvons-nous pas de voyelles toniques claires? C'est que l'idée de légèreté n'est pas dans l'esprit du poète à cet endroit :

... Quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues.

Dans ce récit il se place au point de vue du pauvre pigeon, fait corps avec lui et se met en communication avec son âme. Or ce qui frappe le maleureux oiseau ce n'est pas la légèreté, c'est la *rapidité* de la chute et la *sombre* menace de mort qu'elle est pour lui; rapidité peinte par le ritme, idée sombre exprimée par le vocalisme (cf. 2me partie, II, D). On le voit par ces observations, où quelques-uns ne trouveront que des subtilités, nos remarques portent sur des questions tellement ténues et délicates, qu'elles ne sauraient, si métodiques soient-elles, être utiles qu'à ceux qui sont aptes à saisir les moindres nuances de la poésie, — nous allions dire, à ceux qui n'en ont pas besoin.

Que vous êtes joli! | *que vous me semblez* | beau!
(La Fontaine, I, 2).

Les trois premières mesures ont même vocalisme : voyelle tonique claire, mais c'est seulement dans la troisième que l'admiration devient par l'accroissement de vitesse un élan,

comme un bond qui aboutit à la contemplation lente et recueillie peinte par la quatrième mesure.

Un caprice étant quelque chose d'instantané, d'inconsidéré, se manifestera aussi par un mouvement rapide :

Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête
Qu'il plaît au Sort : | c'est là l'un des points de leur loi
(Id., IX, 7).

Es-tu né pour ma fille ? — Hélas ! non ; car le vent
Me chasse | *à son plaisir* | de contrée en contrée
(Id., *ibid.*).

Dans le premier exemple c'est le caprice du sort, ici celui du vent.

3° C'est un procédé couramment employé dans la conversation que de traîner, d'insister sur un mot que l'on veut faire ressortir ; il est inutile d'en citer des exemples : tout le monde en peut noter à toute eure. Or dans un vers une mesure qui contient moins de trois sillabes se prononce plus lentement que la normale, on s'attarde sur les mots qui la constituent ; ce ralentissement est donc tout indiqué pour mettre en relief un mot essentiel, un mot qui résume une tirade ou une idée :

Je regardais d'en haut cette herbe ; en comparant,
Je méprisais l'insecte et je me trouvais | *grand*
(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

Il avait peu de grâce, et de goût nullement.
On le voyait le soir, devant l'Académie,
Poser sa large main sur sa tête blanchie,
A l'ombre du smilax et du peuplier blanc.
Le siècle qui l'a vu s'en est appelé | *grand*
(Musset, *La loi sur la presse*).

Noter que dans l'avant-dernier vers, aucun effet n'étant

appelé par le sens, *peuplier blanc* n'est qu'un mot métrique, avec un accent secondaire sur *peu-*.

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers | *tous* | de même manière
(La Fontaine, I, 7).

Il a tué les lois et le gouvernement,
La justice, l'honneur, | *tout*, | jusqu'à l'espérance
(Hugo, *Châtiments*).

Fier de votre valeur, | *tout*, | si je vous en crois,
Doit marcher, doit fléchir, doit trembler sous vos lois
(Racine, *Iphigénie*).

Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ;
Où, sous la main du Christ, | *tout* | venait de renaître ?
(Musset, *Rolla*).

Qui lirait « *tout venait* | *de renaître* » ferait un contre sens.

Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie ;
Jésus, ce que tu fis, | qui jamais | le fera ?
Nous, vieillards nés d'hier, | *qui* | nous rajeunira ?
(Id., *ibid.*).

L'opposition de la mesure « *qui jamais* » avec la mesure « *qui* » montre nettement par quel moyen le poète concentre dans le dernier vers toute l'énergie de son développement.

Même | il avoit perdu sa queue à la bataille
(La Fontaine, III, 18).

On s'endormait | *dix mille*, | on se réveillait | *cent*
(Hugo, *L'expiation*).

Et comptez-vous pour rien | *Dieu* | qui combat pour nous?
Dieu | qui de l'orphelin protège l'innocence ?
(RACINE, *Athalie*).

Jéhu, le fier Jéhu, | *trem*|ble dans Samarie
(ID., *ibid.*).

C'est le dernier ennemi qu'Athalie a eu à combattre, c'était peut-être le plus redoutable, et en montrant que maintenant *il tremble*, elle résume toutes ses victoires et fait comprendre par ce seul mot toute l'étendue de sa puissance.

Que vous pourriez le soir amener dans mes grottes
La Vénus avec qui | *tous* | vous vous mariez
(HUGO, *Le Géant, aux dieux*).

Ce mot *tous* ainsi placé résume et accentue de la façon la plus nette l'ironie insultante du Géant.

Les deux mille vaisseaux qu'on voit à l'horizon
Ne me font pas peur. | *J'ai* | nos quatre cents galères,
L'onde, l'ombre, l'écueil, le vent et nos colères
(ID., *Le détroit de l'Euripe*).

Pour bien comprendre toute la valeur de ce mot *J'ai*, il faut se rappeler que Thémistocle parle devant les chefs de l'armée grecque qui ont tous l'air de lui dire : « Mais avec quoi lutterez-vous contre l'énorme flotte de l'ennemi ? » Nous répéterons encore une fois, à propos de cet exemple, qu'il n'est pas rare que le poète emploie simultanément plusieurs moyens d'expression pour obtenir son effet, mais qu'en ce moment par analise nous n'en considérons qu'un. Il est bien évident que si le relief de ce mot *J'ai* est si grand ce n'est pas seulement parce qu'il est monosillabique, mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'il est un monosillabe placé entre la fin d'une proposition et la coupe de l'émistiche.

Nous ne pouvons d'ailleurs pas faire suivre chaque exemple d'un commentaire ; nous dépasserions les dimensions d'un volume avant d'arriver au tiers de notre étude. Mais nous indiquons toujours de quelle pièce ou au moins de quel ouvrage sont tirés les vers que nous citons, afin que le lec

teur puisse les replacer aisément au milieu du contexte, pour juger de l'effet que nous signalons.

Ici | l'on te retient, | *là-bas* | on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir.
Sors | avec une larme ! | *entre* | avec un sourire !

(Hugo, *Contemplations*).

Ten | dre pour son enfant, | *dur* | pour l'enfant d'une autre

(Id., *Petit Paul*).

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? | — *Moi*

(Corneille, *Médée*).

Je connois l'assassin. — Et qui, Mada | *me?* — *Vous*

(Racine, *Britannicus*, V, 6).

. . . . Saints du ciel ! ce repaire
Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu | *rien* ? | — Je n'ai rien entendu

(Hugo, *Hernani*).

Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
Je les donnerais ! | — *sauf*, | plus tard, à les reprendre !

(Id., *ibid.*).

Ce *sauf* devant la coupe de l'émistiche, c'est, en un seul mot tout le caractère de Charles-Quint.

Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang | *pur* | comme je l'ai reçu

(Corneille, *Le Cid*).

Un roi qu'on avilit | *tombe* ; | on le destitue,
Bien | quand on le méprise | *et mal* | quand on le tue

(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Moi, | je l'aimerais mieux | *moine* | en quelque cachette

(Id., *ibid.*).

Lynx | envers nos pareils, | *et tau* | pes envers nous,
Nous nous pardonnons | *tout*, | *et rien* | aux autres hommes
(La Fontaine, I, 7).

Est-ce le châtiment cette fois, Dieu sévère ? —
Alors parmi les cris, les rumeurs, le canon,
Il entendit la voix qui lui répondait | : *Non* !
(Hugo, *L'expiation*).

Veu | ve du jeune Crasse, | *et veu* | ve de Pompée,
Fi | lle de Scipion, et, pour dire encor plus,
Romai | ne, mon courage est encore au-dessus
(Corneille, *Pompée*).

Votre fille me plut, je prétendis lui plaire ;
Elle est de mes serments | *seu* | le dépositaire
(Racine, *Iphigénie*).

Mais vous qui me parlez d'une voix menaçante,
Oubliez-vous ici | *qui* | vous interrogez ?
(Id., *ibid.*).

Il a couru sur vous, mon fils, des bruits étranges ;
Je veux les ignorer ; votre fidélité,
Si vous fûtes un jour | *faible*, | a tout racheté
(Lamartine, *Jocelyn*).

Peut-être il obtiendra la guérison | *commune*
(La Fontaine, VII, 1).

Commune est un mot d'importance capitale dans le discours du lion ; si le sacrifice ne devait procurer que la guérison de quelques-uns, on ne pourrait pas i intéresser tout le monde.

Ma funeste amitié | *pèse* | à tous mes amis
(Racine, *Mithridate*).

Phè | dre depuis longtemps ne craint plus de rivale
(Id., *Phèdre*, vers 26).

Pourquoi ce mot *Phèdre* a-t-il ici tant de relief ? parce que

c'est la première fois qu'on la nomme et qu'elle est l'éroïne de la pièce.

Oui, c'est Joas ; je cherche | *en vain* | à me tromper
(Id., *Athalie*).

Je m'en retournerai | *seule* | et désespérée
(Id., *Iphigénie*).

Ce roi, fils de David, | *où* | le chercherons-nous ?
(Id., *Athalie*).

Nous empruntons maintenent plusieurs exemples à une même pièce, et nous agirons souvent ainsi au cours de cet ouvrage, parce que c'est le meilleur moyen de montrer que les effets que nous signalons ne sont pas une vaine apparence résultant d'un choix arbitraire, mais que le poète, puisqu'il les reprend plusieurs fois dans des situations analogues, les a sentis comme nous, et, ne les ayant pas écartés, les a voulus :

Et comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil | à la même place au fond de l'horizon...

Et lui restait lugubre et hagard. — O mon père !
L'œil | a-t-il disparu, dit en tremblant Tsilla...

Et Caïn dit : — | *Cet œil* | me regarde toujours !...

Rien | ne me verra plus, je ne verrai plus | *rien...*

L'œil | était dans la tombe et regardait Caïn
(Hugo, *La Conscience*).

Qu'on ne vienne pas nous objecter que le mot *œil* ou le mot *rien* étant un monosillabe amenait forcément des mesures monosillabiques ; si ce monosillabisme avait gêné le poète rien n'était plus aisé pour lui que de faire précéder ce substantif de deux proclitiques, pronoms, prépositions, conjonctions, etc...

La pièce de Hugo intitulée *Première rencontre du Christ avec le tombeau* n'est pas beaucoup plus longue : nous lui emprunterons aussi plusieurs exemples très remarquables :

Puis il s'interrompit, et dit à ses disciples :
— Lazare, notre ami, | *dort* ; | je vais l'éveiller.
Eux dirent : — Nous irons, | *maître*, | où tu veux aller.

Dort, c'est la parole capitale qui annonce ce qui va arriver : Jésus sait qu'il dort, les autres croient qu'il est mort. *Maître* ainsi placé et constituant à lui seul une mesure exprime toute l'admiration et toute la foi des disciples. Il a une valeur analogue dans la bouche de Marthe au dernier des trois vers suivants :

Quand Jésus arriva, Marthe vint la première,
Et tombant à ses pieds, s'écria tout d'abord :
— Si nous t'avions eu, | *maître*, | il ne serait pas mort.

On rencontre le mot *mère* à une place équivalente, avec la même valeur et la même expression admirative et confiante, dans ce vers de La Fontaine (IV, 22) :

Il a dit ses parents, | *mè* | re ! c'est à cette heure...

Trois vers plus loin dans la même pièce de Hugo nous retrouvons le même mot *maître* en relief :

Puis reprit en pleurant : — Mais il a rendu l'âme.
Tu viens trop tard. Jésus lui dit : — Qu'en sais-tu, femme ?
Le moissonneur | *est seul* | *maî* | tre de la moisson.

L'idée n'est plus la même, mais l'importance du mot n'est pas moindre et elle a pour effet d'annoncer qu'il va se passer quelque chose d'extraordinaire. Plus loin encore on lit les vers suivants :

Jésus dit : — Déliez cet homme, et qu'il s'en aille.
Ceux qui virent cela | *cru* | rent en Jésus-Christ,

où le mot *crurent* doit son importance à ce qu'il marque une conclusion et oppose la conduite de la foule à celle des prêtres.

Nous ferons plus. Les exemples que nous venons de citer sont nombreux, mais comparés à l'immense étendue des œuvres dont nous les avons extraits, ils ne représentent qu'une quantité infime. Qu'indiqueraient les autres, ceux que nous avons laissés de côté ? Ne serait-il pas possible de tirer des mêmes œuvres un nombre égal de vers auxquels on ne pourrait pas appliquer les réflexions que nous avons faites sur ceux-ci ?

Peut-être, car en voici des exemples. Musset dit dans *Rolla* :

Regrettez-vous le temps......................
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère...

Le mot *fille* ou plutôt sa première sillabe constitue à elle seule une mesure, car *l'onde amère* n'est qu'un mot métrique ; il n'a pourtant aucune importance au point de vue du sens et le ritme lui en donne une énorme : il i a donc discordance entre le ritme et le sens. Ce vers n'a qu'une qualité : c'est qu'il est armonieux, comme nous apprendrons à le reconnaître plus loin ; mais l'armonie ne suffit pas pour qu'un vers soit bon.

Voici d'autres cas où il i a discordance entre le ritme et le sens :

Un golfe de la mer, | *d'î* | les entrecoupé
(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

N'imitez pas ce fou, qui, décrivant les mers,
Et peignant, au milieu de leurs flots entr'ouverts,
L'Hébreu sauvé du joug de ses injustes maîtres,
Met, | pour les voir passer, les poissons aux fenêtres
(Boileau, *Art poétique*).

Eh ! quel objet enfin à présenter aux yeux
Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
Qui | de votre héros veut rabaisser la gloire
(Id., *ibid.*).

Une table au retour, | *propre* | et non magnifique,
Nous présente un repas agréable et rustique
(Id., *Épitre VI*).

Propre n'est qu'une épitète de nature comme *rustique*; il n'est pas question dans le même morceau de tables qui seraient *sales*; tout cet émistiche n'est d'ailleurs qu'une cheville misérable.

> La nature est en nous plus diverse et plus sage ;
> Chaque passion | *parle* | un différent langage
> (Id., *Art poétique*).

Parle n'a aucune valeur; c'est *différent* qui est important et rien ne le met en relief.

D'après notre analise, ces exemples qui ne concordent pas avec nos observations précédentes sont de mauvais vers. Mais n'est-ce pas pour les besoins de notre cause que nous presentons les choses sous cet aspect, et ne pourrait-on pas, en renversant l'ordre des facteurs, rendre plausible avec un peu d'abileté une conclusion absolument contraire à la nôtre ? En réalité des exemples isolés ne sauraient aboutir qu'à des présomptions. Le seul moyen démonstratif dont nous disposions, c'est de prendre dans un grand poète un morceau d'une certaine étendue, et de montrer que tout au long il concorde avec nos explications : il en résultera forcément que l'auteur a cherché ou du moins senti la valeur de ses effets conformément à notre téorie. Nous citerons un passage de *Rolla*; on en trouverait aisément chez les bons poètes quantité d'autres équivalents qui fourniraient une conclusion analogue. Après les explications que nous avons données dans ce chapitre tout commentaire est inutile :

> Pauvreté ! Pauvreté ! | *c'est toi* | la courtisane.
> *C'est toi* | qui dans ce lit as poussé cet enfant
> Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane.
> *Regarde*; | — elle a prié | *ce soir* | en s'endormant...
> *Prié*! | — Qui donc, grand Dieu ! | *C'est toi* | qu'en cette vie
> *Il faut* | qu'à deux genoux elle conjure | *et prie*;
> *C'est toi* | qui, chuchotant dans le souffle du vent,
> Au milieu des sanglots d'une insomnie | *amère*,
> Es venue un beau soir murmurer à sa mère :
> « Ta fille est belle | *et vierge*, | et tout cela | *se vend* ! »
> Pour aller au sabbat, | *c'est toi* | qui l'as lavée,

Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau ;
C'est toi | qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, | *courais* | sous son manteau !
Hélas ! | qui peut savoir | *pour quel* | le destinée,
En lui donnant | *du pain,* | *peut-être* | elle était née?

. . . .

Pauvre fille ! à quinze ans | *ses sens* | dormaient encore;
Son nom | était Marie, et non pas Marion.

On pourrait songer à une quatrième subdivision : du moment que les mesures plus lentes peuvent servir à mettre en relief ce qu'elles contiennent, les mesures plus rapides pourraient servir à effacer ce qui n'a pas d'importance. C'est logique du moins, mais en fait c'est un raisonnement décevant. Le poète s'efforce de faire des vers bien pleins, de ne rien dire qui ne mérite d'être dit; ce qui ne vaut pas la peine d'être exprimé, il ne cherche pas à le mettre dans l'ombre, mais à l'éviter. C'est pour obtenir des mesures à relief qu'il tolère celles qui n'en ont pas ; ce n'est pas pour obtenir des mesures sans relief qu'il emploie les autres. De même dans une exposition de peinture, celui qui distribue les places des tableaux entourera volontiers les meilleurs des pires pour faire ressortir davantage les premiers ; mais il ne mettra pas les bons à côté des mauvais avec le dessein d'effacer ces derniers. Ce résultat sans doute sera atteint, mais non cherché.

II

LE VERS ROMANTIQUE, ET LES AUTRES VERS DE 12 SILLABES RITMÉS AUTREMENT QUE L'ALEXANDRIN CLASSIQUE A QUATRE MESURES.

A. — **Le vers romantique.**

On appelle *vers romantique* un vers de douze sillabes, employé surtout par Victor Hugo et depuis lui, qui n'a pas d'accent ritmique sur la sixième sillabe. Ce vers n'a généralement que trois accents ritmiques et par conséquent trois mesures au lieu de quatre. En sorte que pour éviter les périfrases, on peut désigner ces deux vers de douze sillabes l'un par le nom de *tétramètre* et l'autre par celui de *trimètre*.

Sur l'origine de ce vers, voyez *Revue des langues romanes*, t. XLVI, p. 5 sqq.

M. Becq de Fouquières a magistralement exposé les rapports de ce mètre avec l'alexandrin classique ordinaire. Ayant d'une part le même nombre de sillabes que le tétramètre et d'autre part une mesure de moins, il est plus rapide approximativement d'un quart que le vers classique et sa durée totale est moindre approximativement d'un quart. On a rarement composé des pièces entières en trimètres romantiques. En somme « le vers romantique, comme le dit M. Becq de Fouquières, p. 102, n'a pas remplacé le vers classique, il s'est glissé dans ses rangs ; car, ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes, les trois quarts des vers pour le moins sont assujettis aux rythmes classiques ». C'est pour cela que dans le chapitre précédent, où il n'est question que des vers classiques, nous avons pu, sans le moindre inconvénient, tirer une bonne part de nos exemples des poètes du XIX[e] siècle ; et c'est pour cela que nous avons à nous occuper du trimètre dans l'étude des moyens d'expression.

Il est évident en effet que l'arrivée d'un trimètre, c'est-à-dire d'un vers d'un autre tipe, après une série de tétramètres,

produit un certain effet ; tandis que dans une pièce toute entière en trimètres aucun d'entre eux ne pourrait être remarqué pour le fait d'être un trimètre.

L'introduction d'un trimètre dans une série de tétramètres constitue un changement de mètre. Tout changement de mètre, produisant un contraste, frappe et éveille l'attention qui se porte aussitôt sur ce mètre nouveau, c'est-à-dire sur les idées qu'il exprime. Ce n'est là qu'un côté de la question : En quoi consiste ce changement de mètre? en la substitution d'un mètre plus rapide à un mètre plus lent.

Voilà donc deux éléments que nous avons pu déterminer *a priori* : accroissement de vitesse et éveil de l'attention. Ils vont nous permettre de comprendre tous les effets produits par l'introduction du ritme romantique dans le ritme classique :

1° Nous avons vu plus aut, lorsque nous avons étudié la structure intérieure du vers, que l'emploi d'une mesure plus rapide était propre à exprimer la rapidité; il est clair qu'il en est de même d'un vers plus rapide et que l'augmentation de vitesse qu'il apporte correspondra bien à la représentation d'un mouvement rapide, fisique ou moral. En voici quelques exemples. La plupart des vers romantiques que nous citerons sont empruntés à V. Hugo ; il est à peu près le seul poète qui en ait fait un emploi judicieux et déterminé par l'idée à exprimer. Chez les autres poètes modernes ils viennent le plus souvent au asard et ne peuvent guère être considérés que comme des négligences, autorisées par un grand exemple mal compris. Dans ce cas ce sont de véritables vers faux.

De moment en moment le sort est moins obscur,
Et l'on sent bien | qu'on est emporté | vers l'azur

(Hugo, *Contemplations*).

Le cheval | galopait toujours | à perdre haleine

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Et souvent il avait dans le turf ébloui,
Senti courir | les cœurs de fem|mes après lui

(Id., *Les trois chevaux*).

Enfin, dans l'air brûlant et qu'il embrase encor,
Sous le pistil géant qui s'érige, il éclate,
Et l'étami|ne lance au loin | le pollen d'or

(Heredia, *Fleur séculaire*).

Ce trimètre est tout à-fait justifié par le sens; maleureusement le vers se trouve dans un sonnet et le rend faux. Comme l'a montré M. Becq de Fouquières, chapitre XVII, dans une strofe, et à plus forte raison dans un sonnet, qui ne repose que sur le parallélisme, les vers qui se correspondent doivent être isométriques.

D'autres, d'un vol plus bas croisant leurs noirs réseaux,
Frôlaient le front baisé par les lèvres d'Omphale,
Quand, ajustant au nerf la flèche triomphale,
L'Archer super|be fit un pas | dans les roseaux

(Id., *Stymphale*).

Le changement de ritme marqué par le trimètre est parfaitement propre à peindre le mouvement du éros; mais il rend le sonnet faux comme le précédent.

Leur bouche, d'un seul cri, dit : Vive l'empereur !
Puis, à pas lents, | musique en tê|te, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise

(Hugo, *L'expiation*).

Le mouvement de la garde est peint par le trimètre ; c'est un mouvement lent comme celui de l'exemple précédent. Si l'on nous objectait que nous avons annoncé tout à l'eure des mouvements rapides, on nous ferait une querelle de mots. Lorsqu'on a des scrupules, il faut toujours remonter aux principes. Or l'arrivée d'un trimètre après un tétramètre constitue une accélération, et est par conséquent propre à exprimer une augmentation de vitesse, c'est-à-dire le passage d'un mouvement lent à un mouvement plus rapide, ou bien, comme

ici, le passage de l'immobilité à un mouvement lent, à un mouvement quelconque. Un trimètre succédant à un tétramètre peint un changement, par contraste ; c'est pourquoi dans ce dernier exemple le mouvement n'est pas exprimé par le vers qui contient le mot « entra », mais par celui qui nous montre que la garde s'ébranle, se met en marche ; au moment où elle entre dans la fournaise, elle ne fait que continuer son mouvement, elle ne le commence pas.

Le mouvement peut être en outre, comme nous l'avons vu plus aut dans notre étude sur l'emploi des mesures rapides, purement imaginaire ou moral :

Hélas ! vers le passé tournant un œil d'envie,
Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue | ouvrir son aile | et s'envoler

(Id., *Contemplations, A Villequier*).

Et des vents inconnus viennent me caresser,
Et je voudrais | saisir le monde | et l'embrasser

(Leconte de Lisle, *Glaucé*).

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !
Ah ! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !

(La Fontaine, IX, 2).

Le mouvement est là purement intellectuel ; il est dans l'esprit de l'auteur ou de ses personnages. Mais ce n'est pas seulement à un élan de désir ou d'entousiasme que convient ce moyen d'expression ; tout mouvement intellectuel peut s'en accommoder. Ainsi dans les deux exemples suivants le même procédé sert à peindre la rapidité d'un partage supposé :

As-tu des dés ? — J'en ai. — Celui qui gagne prend
Le marquisat ; | celui qui perd | à la marquise

(Hugo, *Éviradnus*).

Sois l'aube ; je te vaux, car je suis la raison.
A toi les yeux, | à moi les fronts. | O ma sœur blonde...

(Id., *Contemplations*).

Ici c'est non seulement la rapidité du partage, mais aussi son immensité qui est en jeu. L'immensité s'exprime en effet, nous l'avons vu, par des mesures lentes quand on la parcourt lentement et par des mesures rapides quand on l'embrasse d'un seul coup :

Et d'un bout | de la salle immense | à l'autre bout,
Dompté par l'œil terrible où la colère bout,
Le troupeau monstrueux en renâclant recule

(Heredia, *Centaures et Lapithes*).

2° « Toute augmentation de vitesse détermine une présentation plus rapide des idées et des images..... D'autre part le temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque élément d'idée ou chaque idée composante est devenu proportionnellement plus court..... Une accélération nous fera donc sentir, par le resserrement des sons, le groupement plus étroit des idées ou des faits : en rapprochant les unités, elle nous fait éprouver la sensation de la collectivité » (B. de Fouquières, 337, 340). Le trimètre est donc particulièrement propre à contenir une énumération à trois termes qui envisage une question sous toutes ses faces, en épuise les aspects ; grâce au rapprochement sintétique dû à l'accélération, il fait de ces trois termes un tout, une unité qui résume la question :

Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
A travers le chaos de nos folles misères,
Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
Tantôt légers, | tantôt boîteux, | toujours pieds nus !

(Musset, *Sur la paresse*).

« Le dernier vers est délicieux de légèreté et de vivacité », dit Arvède Barine dans son étude sur A. de Musset. Noter que les trimètres sont extrêmement rares dans les *Poésies nouvelles*.

Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
Tantôt des bois, | tantôt des mers, | tantôt des nues

(Hugo, *Le sacre de la femme*).

.... et tous ces morts, saignant
Au loin, d'un continent à l'autre continent,
Pendant aux pals, | cloués aux croix, | nus sur les claies

(Id., *Sultan Mourad*).

Il est sans peur, | il est sans feinte, | il est sans tache

(Id., *La paternité*).

Il est cynique, | il est infâme, | il est horrible

(Id., *La pitié suprême*).

Rois, je sens que tout ment, demain trompe aujourd'hui,
Le jour est lou|che, l'air est fuyant, | l'onde est lâche

(Id., *Le détroit de l'Euripe*).

Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, | gardiens des lois, | gardiens des villes

(Id., *Les trois cents*).

Avoir du combattant l'éternelle attitude,
Vivre casqué, | suer l'été, | geler l'hiver

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Je jure de garder ce souvenir, et d'être
Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître

(Id., *ibid.*).

Toujours la nuit ! | jamais l'azur ! | jamais l'aurore !

(Id., *Contemplations*).

Elle est la terre, | elle est la plaine, | elle est le champ

(Id., *La Terre*).

Ah ! les oarystis ! Les premières maîtresses !
L'or des cheveux, | l'azur des yeux, | la fleur des chairs

(Verlaine, *Poèmes saturniens*).

Heureux d'ê|tre, joyeux d'aimer, | ivres de voir

(Hugo, *Le sacre de la femme*).

Ne plus penser, | ne plus aimer, | ne plus haïr

(Th. Gautier, *Thébaïde*).

3° Si nous nous rappelons en outre que l'arrivée d'un trimètre après une série de tétramètres, surprend l'esprit par le contraste qui en résulte, éveille l'attention et l'oblige à s'appliquer sur ce trimètre même, nous comprendrons que le trimètre, mettant en un relief singulier l'idée qu'il exprime, est tout désigné pour contenir l'idée la plus importante d'une tirade, celle qui la résume, qui la conclut, l'idée la plus grandiose ou la plus inattendue, l'élément qui contient la quintessence de l'idée, le fait ou l'image qui produit une antitèse avec ce qui précède, en un mot l'idée destinée à frapper l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. En voici des exemples variés:

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse ?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse :
Faites-vous de ce monde un songe sans réveil.
S'il est vrai que Schiller n'ait aimé qu'Amélie,
Gœthe que Marguerite, et Rousseau que Julie,
Que la te | rre leur soit légère ! | — Ils ont aimé

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Ils ont bouleversé la mer, troublé ses flots,
Et dispersé si loin devant eux les écumes
Que l'eau de l'Hellespont va se briser à Cumes,
Je sais cela. | Je sais aussi | qu'on peut mourir

(Hugo, *Le détroit de l'Euripe*).

C'est la fin du discours de Thémistocle.

Une fraternité vénérable germait;
L'astre était sans orgueil et le ver sans envie;
On s'adorait | d'un bout à l'au | tre de la vie

(Id., *Le sacre de la femme*).

Et viennent opposer au passage d'un crime
Le Christ immense | ouvrant ses bras | au genre humain

(Id., *L'aigle du casque*).

Idée grandiose et contraste.

Il vit à quelques pas du seuil d'une chaumière,
Gisant à terre, | un porc féti | de qu'un boucher
Venait de saigner vif......

(Id., *Sultan Mourad*).

C'est le nœud du sujet ; c'est en même temps l'antitèse la plus frappante que l'on puisse opposer à Mourad, le sultan trionfant.

Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, | tout grand ouvert | dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement

(Id., *La conscience*).

C'est le sujet même de la pièce.

Que l'homme ait le repos et le bœuf le sommeil !
Vivez ! croissez ! | semez le grain | à l'aventure !
Qu'on sente frissonner dans toute la nature,
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,
Un vaste emportement *d'aimer*, dans l'herbe verte,
Dans l'antre, dans l'étang, dans la clairière ouverte,
D'aimer sans fin, | d'aimer toujours, | d'aimer encor,
Sous la sérénité des sombres astres d'or

(Id., *Contemplations*).

L'idée essentielle est *croissez et multipliez*, *aimez* ; c'est celle qui est exprimée dans les deux trimètres ; le second rentre d'ailleurs dans notre deuxième catégorie.

Hors un peu d'herbe | autour des puits, | tout est aride ;
Tout | du grand midi sombre | à l'implaca | ble ride

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le trimètre contient en somme une description complète du lieu, description que reprend le vers suivant avec son *Tout*, qui par un moyen contraire produit un effet analogue.

Elle était là debout près du gibet, la mère !
Et je me dis : | Voilà la douleur ! | et je vins

(Id., *Contemplations*).

Le poète a cherché des maleureux partout, parmi les suppliciés, les martirisés ; il n'a rencontré que des eu-

reux ; arrivant à la mère de douleurs il est sûr d'avoir trouvé, d'où la rapidité du mouvement ; c'est en même temps pour lui une sorte de conclusion. Mais un peu plus loin dans le même morceau, reconnaissant que ce n'est pas encore là le maleureux qu'il cherche, il s'écrie :

Quoi ? ce deuil-là, Seigneur, n'est pas même certain !
Et la mère, qui râle au bas de la croix sombre,
Est consolée, | ayant les soleils | dans son ombre !

L'idée contenue dans le dernier vers doit être mise en relief puisqu'elle est surprenante aux ieux du poète ; ce résultat est obtenu par le changement de mètre et par l'adoption d'un ritme plus rapide qui jette plus vivement en avant la raison qui suffit à consoler cette mère. Toujours dans la même pièce, nous lisons encore :

Les croyants, dévorés dans les cirques sonores,
Râlaient un chant, | aux pieds des bê | tes étouffés.

C'est ici l'idée la plus frappante que l'auteur ait trouvée, celle qui exprime le mieux ce qu'il veut faire entendre.

Dans la pièce de Hugo intitulé « Suprématie », le trimètre apparaît plusieurs fois dans des situations analogues : le puissant dieu Vâyou ayant dit à la « clarté » que rien ne pouvait lui résister, qu'il pouvait tout emporter,

L'apparition prit un brin de paille et dit :
— Emporte ceci, — Puis, avant qu'il répondît,
Elle posa | devant le dieu | le brin de paille.

Le premier de ces trois vers n'est pas un trimètre, mais il demande une observation. Le mot « prit » i remplit une mesure et a par conséquent une importance considérable ; est-ce pour mettre en relief ce qu'il i a d'extrordinaire à voir une « clarté » *prendre* quelque chose ? ce serait un effet du plus mauvais goût. La valeur exceptionnelle donnée à ce mot par le ritme et la faiblesse de la coupe qui le suit, est destinée simplement à attirer l'attention sur l'objet que l'apparition va opposer aux efforts monstrueux du dieu : « un

brin de paille». Mais le troisième vers est un trimètre parce qu'il énonce le fait qui noue le sujet. Après la description des efforts de Vâyou, cet autre trimètre :

Le brin de paille | aux pieds du dieu | ne bougea pas

est une conclusion. Après Vâyou, vient Agni qui, lui, est capable de tout brûler :

— Brûle ceci,
Dit la clarté , | montrant au dieu | le brin de paille.

C'est une proposition analogue à la première ; le procédé est le même. Agni se met à l'œuvre, et ce qu'il fait n'est pas moins effrayant que ce qu'a fait son compagnon. Quand il eut fini

Il vit le brin de paille à ses pieds, qui semblait
N'avoir pas même | été touché | par la fumée.

Ces quatre trimètres ne sont pas seulement des propositions ou des conclusions: ils contiennent en outre l'idée qui s'oppose de la façon la plus frappante aux prétentions orgueilleuses des dieux.

On pourrait être tenté de lire quelques-uns des vers cités dans ce chapitre autrement que nous ne l'avons indiqué, c'est-à-dire en tétramètres. Nous reconnaissons que l'ésitation est parfois permise. Aussi ne croyons-nous pas devoir passer à une autre question avant d'avoir essayé d'indiquer dans la mesure du possible à quoi on peut reconnaître un trimètre. Nous avons défini le vers romantique un vers de douze sillabes qui n'a pas d'accent ritmique sur la sixième. Pour qu'un vers puisse être un trimètre, il faut que le mot auquel appartient la sixième sillabe et celui auquel appartient la septième soient très étroitement unis par le sens. Mais précisément dans ce cas il n'i a aucun indice matériel qui montre qu'un vers a ou n'a pas d'accent ritmique à la sixième place. Les poètes se sont bien gardés de noter le ritme dans leurs vers et ils ont eu raison. Nous savons pourtant que les vers de Hugo ont tous un accent tonique sur la sixième sillabe, même dans le cas où il n'i en aurait pas en prose. Ainsi en

prose dans cette frase : « elle n'est pas reine », il n'i a pas d'accent tonique sur le mot « pas », pas plus qu'il n'i en a sur les sillabes *-vec*, *-près*, *-vant* dans « avec lui, après eux, devant toi ». Mais il i en a un sur le mot « pas » dans ce vers :

Une reine n'est *pas* reine sans la beauté
(*Eviradnus*).

Il i en a un sur le mot « ont » dans cet autre :

Mais ils sont bons. — Ils *ont* vu comme je t'aimais
(*Le Roi s'amuse*).

La preuve c'est que V. Hugo s'est toujours violemment élevé contre ceux de ses prétendus imitateurs qui faisaient des vers sans accent tonique à cette place. Un autre indice qu'il admettait un accent tonique sur un verbe auxiliaire suivi immédiatement du participe passé ou sur une préposition suivie de son régime, c'est qu'il tolérait un auxiliaire ou une préposition dans ces conditions à la fin du vers :

Et je les ai suivis, et ce sont eux qui m'*ont*
Conduit et laissé seul sur le haut de ce mont
(*Les quatre vents de l'esprit*).

Au-dessus du colosse immobile, à l'oreille
De la statue ouvrant ses yeux fixes de*vant*
L'espace sépulcral plein de nuit et de vent
(*Ibid.*).

On ne soutiendra pas que la dernière sillabe tonique d'un vers est atone. Il résulte de là au moins ce fait que V. Hugo mettait un accent tonique sur ces sillabes ; mais, en agissant ainsi, il a pu se tromper et obéir à une conception fausse de la langue. A-t-il eu raison ou tort ? Il faut d'abord mettre à part les cas où la sillabe en question est suivie d'un mot de deux sillabes, comme dans « *devant* les dieux, *après* les autres, *avec* la loi, ils *t'ont* fait peur » ; dans ces conditions il i a un accent tonique même en prose ; c'est l'accent secondaire dû à l'accentuation binaire. Il est normal qu'il i en ait aussi

un en poésie. Il i a un accent secondaire sur la sixième sillabe des vers suivants :

Puis, à pas lents, mu*si*que en tête, sans fureur...

Le marquisat; ce*lui* qui perd a la marquise...

Il est cynique, il *est* infâme, il est horrible...

Gardiens des monts, gar*diens* des lois, gardiens des villes...

Mais il i en a aussi un dans les vers suivants :

Et la lumière é*tait* faite de vérité...

Mais Diderot é*tait* digne du pilori...

C'était pour rire. — Ils *t'ont* fait bien peur, je parie...

En prose l'accent secondaire serait dans ce dernier vers sur le mot « fait » ; dans aucun des trois il n'i en aurait sur la sixième sillabe. Comment les vers peuvent-ils avoir des accents toniques là où la prose n'en a pas ? Parce que ce sont des vers, c'est-à-dire parce qu'ils ont un ritme qui n'est pas celui de la prose. C'est le ritme, et le ritme seulement, qui peut appeler un accent tonique sur une sillabe où la prose n'en admet pas. Il en résulte que ces sillabes ont non seulement un accent tonique, mais aussi un accent ritmique, et par conséquent que les vers qui les contiennent ne sont pas des trimètres. Ils ont une coupe après la sixième sillabe.

Que faut-il entendre par là ? Comment peut-on dire qu'il i a une coupe entre les deux mots « était faite, était digne, ont fait » ? N'est-ce pas en contradiction avec toutes les idées reçues ? C'est que les idées ont été faussées par Boileau et d'autres lorsqu'ils ont formulé ce précepte :

Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Où est la suspension et le repos de l'émistiche dans ce vers de Boileau :

Derrière elle faisait lire : Argumentabor.

Cependant il i a une coupe après « faisait ». C'est que la coupe de l'émistiche, qui était très forte anciennement, comme nous l'avons dit, est allée continuellement s'affaiblissant, et dans les vers dont nous nous occupons en ce moment elle est aussi faible que possible. Guyau a déjà fait très judicieusement la remarque suivante (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 188) : « On a dit que la césure marquait un repos, une suspension de la voix ; ce n'est pas très exact, car, si la voix insiste à cet endroit, elle peut fort bien ne pas se suspendre, et le doit même dans la plupart des cas ». Dans ce vers de Hugo :

Des dieux d'airain, posant leurs mains sur leurs genoux,

il n'i a pas plus de suspension et de repos entre « posant » et « leurs mains » qu'entre les deux mots de cet émistiche de Racine : « adorer l'Éternel » ; mais il i en a juste autant. Il i a dans les deux cas le passage d'une mesure à une autre mesure, d'une sillabe qui porte à la fois un accent tonique et un accent ritmique à une sillabe qui n'en porte aucun, mais pourrait également les porter tous deux comme dans ce vers de Musset :

Et le pâle dés*ert* | *rou*le sur son enfant

ou dans cet autre du même poète :

Le siècle qui l'a vu s'en est appe*lé* | *grand*.

En sorte que, si nous voulons conserver ce terme « la coupe » nous devrons le définir : le passage d'une mesure à une autre mesure. Il n'est plus question dès lors uniquement de la coupe de l'émistiche ; il peut i avoir une coupe à n'importe quelle place du vers, et il i a autant de coupes dans un vers que d'accents ritmiques, le dernier accent ritmique d'un vers étant suivi d'une coupe qui sépare ce vers du suivant ou plutôt sa dernière mesure de la première du suivant. Une coupe peut-être marquée par une légère suspension, un léger repos quand le sens l'exige, mais ce n'est nullement nécessaire ; la preuve c'est que, lorsque le mot qui porte l'accent ritmique se

termine par une sillabe féminine, la coupe est avant cette sillabe. Dans le vers suivant de Racine, pour prendre un exemple frappant, il i a une coupe après *Mada-*:

Je connois l'assassin. — Et qui, Mada|me ? — Vous.

Nous venons donc d'établir que les vers de Hugo qui ont un accent ritmique sur la septième sillabe et n'auraient pas en prose d'accent tonique sur la sixième ne sont pas des trimètres. Quelle est leur valeur spéciale et le genre d'effet qu'ils produisent ? La voix donnant un accent à un mot qui en prose n'en aurait pas, à un mot souvent dépourvu de toute importance, attire l'attention d'une manière extraordinaire sur le mot qui suit la coupe ou, si ce mot lui-même a peu de valeur, sur tout le second émistiche.

Une reine n'est *pas* | REINE sans la beauté

est un exemple du premier cas. Cet autre, emprunté à *Ruy-Blas*, est encore peut-être plus frappant ; on apporte une lettre à la reine et, au moment où elle s'appprête à la lire, la duègne se lève et lui dit :

...L'usage, il faut que je le dise,
Veut que ce soit d'a*bord* | MOI | qui l'ouvre et la lise.

Le relief de ces mesures monosillabiques est dû beaucoup moins ici au ralentissement qu'elles supposent qu'à ce qu'elles sont en quelque sorte des rejets du premier émistiche comme le mot « brille » dans ce vers :

...comme un cèdre au milieu des palmiers
Règne, | et comme Pathmos | *brille* | entre les Sporades
(*Le travail des captifs*),

ou le mot « noir » dans ce passage de M. de Heredia :

Le char plonge. La mer, de son soupir puissant,
Emplit le ciel sonore où la pourpre se traîne,
Et, plus clair | en l'azur | *noir* | de la nuit sereine,
Silencieusement s'argente le Croissant
(*Nymphée*)

L'effet est même plus considérable quand le dernier mot du premier émistiche est à peu près dénué de valeur propre, à cause de l'accent artificiel qu'on lui donne.

Dans le second cas l'attention se porte sur tout l'émistiche :

Mais Diderot était | *digne du pilori*

fait antitèse avec ce vers :

Pigault-Lebrun allait à votre goût austère

et le relief du second émistiche accentue l'antitèse.

Les vers relativement rares qui, bien qu'ils aient l'accent ritmique sur la septième sillabe, auraient en prose un accent tonique sur la sixième ne rentrent pas dans cette catégorie et peuvent être des trimètres :

La foi na|ge, le droit flo|tte, le vrai tournoie
(*Religions et Religion*).

Mais dans quels cas en sont-ils, et dans le tipe beaucoup plus fréquent où la sixième sillabe est étroitement unie par le sens à la septième sans que l'accent ritmique soit sur cette dernière, à quoi reconnaît-on un trimètre ? Puisque ce n'est pas à la forme du vers c'est évidemment au fond, à l'idée exprimée. D'abord tous ceux dans lesquels il i a une énumération à trois termes parrallèles sont des trimètres :

Tantôt des bois, | tantôt des mers, | tantôt des nues

Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître

Le jour est lou|che, l'air est fuyant, | l'onde est lâche.

Cette catégorie de vers est largement représentée chez V. Hugo, mais les deux autres le sont fort peu, infiniment moins que ne l'a dit M. Becq de Fouquières et que certains ne l'ont cru après lui. Ils ont trop souvent confondu avec des trimètres les tétramètres à césure faible. La distinction est d'ailleurs parfois délicate, et c'est alors le goût seul qui peut trancher la question. Il faut, pour chaque cas, examiner de très près le

texte et le contexte, voir quel est le genre d'effet qui convient le mieux à l'idée exprimée, et si le poète a voulu mettre en relief un mot, une expression ou le vers tout entier. Si on lit en trimètre le second de ces deux vers :

Ils mettent l'affreux bât de la bête de somme
A des esprits, | comme eux pensant, | comme eux vivant
(*Les quatres vents de l'esprit*),

on le met en relief par le fait, puisqu'il vient après un tétramètre. Mais c'est une lecture brutale qui supprime toutes les nuances. Si l'on veut donner à chaque mot sa valeur réelle, on le lira en cinq mesures :

A des esprits, | comme eux | pensant, | comme eux | vivant;

alors « pensant » et « vivant » auront toute la signification dont ils sont susceptibles, et non seulement ces deux mots, mais aussi l'expression « comme eux » ; et cet effet sera dû bien moins au ralentissement du débit obtenu par cette nouvelle division qu'à l'attente suscitée par l'accent ritmique du mot « eux » et au changement d'intonation sur les mots « pensant » et « vivant » qu'exige la faiblesse du repos placé devant eux. Voici quelques vers empruntés aux *Quatre vents de l'esprit* (*Horreur sacrée*) qui feront sentir exactement en quoi consiste la suspension de la voix à cette place :

Les psaumes, la chanson | monstrueuse du mage
Ezéchiel....

Elle est exactement la même entre « chanson » et « monstrueuse » qu'entre « mage » et « Ezéchiel ».

C'est dans une lueur | mystérieuse, faite
D'aube et de soir.....

C'est qu'Horace ou Virgile ont vu soudain le spectre
Noir se dresser.

Elle est exactement la même entre « lueur » et « mystérieuse » qu'entre « spectre » et « noir ».

Nous examinerons encore quelques exemples de faux trimètres :

Mais en tout cas qu'il fût tout ce qu'il pouvait être,
C'était | un garnement | de dieu | fort mal famé
(*Le satyre*).

C'est une conclusion, et nous savons qu'un trimètre conviendrait parfaitement ; mais l'expression « un garnement de dieu » en une seule mesure serait vulgaire et passerait inaperçue. Le tétramètre, un tétramètre de ce tipe, la détaille et lui donne toute sa valeur en faisant de ces deux mots « de dieu » un rejet du premier émistiche. L'effet produit par la troisième mesure de ces faux trimètres est exactement le même que celui qu'on obtient en faisant enjamber un mot d'un vers sur l'autre :

A Toulon, le fourgon | *les qui*|tte, le ponton
Les prend ; | sans vêtements, sans pain, sous le bâton...
(*Les Châtiments*).

Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint | comme un oiseau | *se po*|se ; tout se tait
(*Eviradnus*).

Ces exemples n'ont pas besoin de commentaire. En voici un qui fera encore mieux saisir une chose qu'il est bien difficile de faire comprendre par des explications, la qualité particulière de l'intonation qui convient à la troisième mesure de ces faux trimètres ; elle est exactement la même que celle qui convient aux rejets :

Il fit scier son oncle Achmet entre deux planches
De cèdre, | afin de faire | *honneur* | à ce vieillard
(*Sultan Mourad*).

Les deux mesures « de cèdre » et « honneur » ont exactement la même valeur et la même intonation. Sans le rejet, le second vers serait inintelligible.

Voici d'autres exemples pour lesquels un commentaire sera souvent superflu maintenant :

Mourad fut saint ; | il fit | *étrangler* | ses huit frères
(*Ibid.*).

Et j'ai beau combiner les lignes de sa main,
Je n'y vois | de danger | *réel* | — que pour demain
(*Cromwell*),

paroles de Manassé qui examine la main de Cromwell la veille du jour du couronnement.

Et vous n'avez | rien vu | *de plus* | dans cette ville ?
DAVENANT. — Non, milord.
CROMWELL, *souriant*. — Pas rendu de visite civile,
Par exemple, | à certain | *Stuart* ? |
DAVENANT, *atterré*, *à part*. — Coup imprévu !
(*Ibid.*).

Quel est son nom? — Richard | *Cromwell.* | — Mon fils !
[—Lui-même]
(*Ibid.*).

Vers à cinq mesures. C'est Carr qui dénonce à Cromwell les noms des membres du complot. Il arrive au dernier qu'il veut désigner, le fils du protecteur. Il i a beaucoup de Richards, mais un seul Richard Cromwell. L'indépendant Carr a eu l'abileté de réserver ce nom pour la fin, et il double son effet en en séparant les deux éléments, en faisant attendre le plus possible celui qui est décisif.

Je ne vois rien en vous qui soit à dédaigner,
Et vous estime enfin | *trop* | — pour vous épargner
(*Ibid.*).

C'est Cromwell qui parle aux conjurés qu'il vient de faire saisir par ses soldats ; le mot « trop » est en rejet à l'émistiche et l'effet qu'il produit est tout à fait identique à celui que V. Hugo a obtenu ailleurs par un contre-rejet à l'émistiche :

Je les donnerais ! | —*sauf*, | plus tard, à les reprendre !
cf. *supra* p. 116[1].

[1] L'effet d'un contre-rejet est d'ailleurs, d'une manière générale, à

Mais faites donc valoir le vice radical
De l'affaire. — Ils n'ont pas | *le droit.* | — Plaidez la cause
(*Ibid.*).

Paroles de Jenkins à Richard Cromwell qui veut empêcher le meurtre de son père. Tout le caractère de Jenkins, « le magistrat intègre », est dans ce mot « le droit ».

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre
Aille donc | relever | *sa robe* | à la Jungfrau !
(*Le régiment du baron Madruce*).

En trimètre c'est presque une inconvenance ; en tétramètre c'est une idée inattendue et une image grandiose qui s'accorde bien avec le reste de la pièce.

Nous avons | l'infini, | subli|me transparence ;
Nous avons | la traînée | effrayan|te de feu
Qui vient vers l'homme | avec | un messa|ge de Dieu,

(on serait porté à voir dans ce dernier vers un vrai trimètre, destiné à peindre la rapidité, mais ce serait banal : la première mesure suffit pour rendre cet effet. Ce qui est important, c'est de mettre en relief l'idée « un message de Dieu » ; pour cela le poète donne un accent ritmique au mot « avec » et l'intonation qui en résulte marque l'effet cherché)

Et qui fait | frissonner | l'om|bre, blêmir | la roche,
Fuir | l'orfraie | et hurler | les loups, | à son approche
(*Les quatre vents de l'esprit, Une rougeur au Zénith*).

Ces deux vers en trimètres, c'est de nouveau banal et sans valeur ; la division en cinq mesures met en lumière les sujets inattendus « ombre, roche, orfraie, loups ».

peu près le même que celui d'un rejet. Comparez à cet exemple d'*Hernani* :

Parce qu'on est jaloux | *des autres*, et honteux
De soi !...

celui-ci de *Toute la lyre* :

.....Je médite
Sur la terre *bénie* | au fond des cieux, | *maudite*
Au fond des temples noirs par le fakir sanglant.

Si l'on veut la preuve que Hugo pouvait employer « avec », suivi de son régime, avec un accent ritmique, on la trouvera dans l'exemple suivant tiré également des *Quatre vents de l'esprit* :

Et saisir Oldenbourg, Nassau, Hambourg, Hanovre,
D'un tour de main, avec le riche, avec le pauvre,
Avec châteaux, budjets et millions, *avec*
Prêtres et sénateurs, le Tedeum au bec.

Car nous n'admettons pas qu'un vers, i eût-il rejet, contre-rejet ou enjambement, puisse ne pas se terminer avec un accent ritmique. Il i a de même un accent ritmique sur « avec » dans le vers suivant :

Et jouer | à la boule | *avec* | les têtes-rondes
(*Cromwell*).

Juvénal noir rongé par la muse, est un lieu
Autant qu'un homme, | un mont | de haine, | et s'accoutume
A la colère | ainsi | que Vésuve | au bitume.
Le génie | est un puits | d'éruptions ; | un cri
Sort d'un cratère | ou bien | d'un poète | attendri
(*Les quatre vents de l'esprit*).

Aucun de ces vers n'est un trimètre. Toute leur valeur expressive naît de la faiblesse du repos permis pas le sens à l'émistiche, qui oblige à des intonations particulières et met en relief le mot qui suit la coupe. Supposons qu'on ait par exemple :

Un cri | sort d'un cratère | ou bien | d'un doux poète,

le vers serait coupé classiquement, mais perdrait toute expression. Il serait banal et plat. Ce sont ces variétés d'intonation qui différencient nettement les vers de Hugo des vers purement classiques qui ne sont coupés comme ceux-ci qu'en apparence.

Parfois l'ésitation est permise et les deux lectures sont à la rigueur possibles :

Un crapaud | regardait le ciel, | bête éblouie
(*Le crapaud*).

C'est une idée surprenante, la forme du trimètre lui convient. Mais celle du tétramètre

Un crapaud | regardait | *le ciel*, | bête éblouie

n'ôte rien à l'inattendu de l'idée et annonce bien mieux le sujet de la pièce par le relief qu'elle donne aux mots « le ciel » ; le ciel c'est la pureté, lui c'est l'être immonde, le ciel c'est l'espérance, lui c'est le paria, le ciel c'est la charité, lui c'est le réprouvé qui va être en butte à la aine.

Dans « Les lions », après avoir décrit la ville de Gur comme une cité immense, très forte, très puissante, très peuplée, le poète dit :

Or ce lion était gêné par cette ville.

Si on lit ce vers en tétramètre on met particulièrement en évidence l'idée exprimée par le mot « gêné » ; cette idée est imprévue, elle indique un lion d'un caractère particulièrement peu accommodant; mais le contraste produit par la lecture de ce vers en trimètre ne suffit-il pas à mettre en relief le naturel de ce lion et à en faire soupçonner la puissance? et n'obtient-t-on pas par là un effet plus simple, moins appuyé ?

Si l'on veut bien relire maintenant les vers que nous avons cités comme trimètres dans notre première et notre troisième catégories, on reconnaîtra aisément que pour la plupart cette lecture se justifie par d'excellentes raisons tandis que parfois la lecture en tétramètres fausserait le sens :

L'Archer superbe fit | *un pas* | dans les roseaux,

ou prêterait au ridicule :

Puis à pas lents, musique | *en tê*|te, sans fureur ;

cette décomposition d'une expression toute faite et la mise en relief du mot « en tête » suggérerait par antitèse l'idée triviale d'une position contraire.

B. — Les trimètres de Racine

Si l'on met à part quelques vers des *Plaideurs* dans lesquels Racine a voulu donner à son stile une allure plus vive, se rapprochant davantage de celle de la prose, tels que ceux-ci :

C'est dommage : | il avoit le cœur | trop au métier

Et je faisois | claquer mon fouet | tout comme un autre

Et j'ai toujours | été nourri | par feu mon père
Dans la crainte de Dieu, Monsieur, et des sergents,

on peut dire des trimètres de Racine ce que Th. de Banville disait des licences poétiques : « Il n'y en a pas ». Cependant M. Becq de Fouquières en a cité de nombreux exemples et l'on pourrait aisément augmenter la liste qu'il en donne.

Il en est même plusieurs où l'on pourrait trouver un moyen d'expression analogue à l'un de ceux que nous avons signalés dans les trimètres de Hugo, c'est-à-dire qu'ils contiennent une des idées les plus importantes de la scène où ils se trouvent. En voici quelques-uns :

Et Mardochée | est-il aussi | de ce festin ?
(*Esther*).

Roi sans gloi|re j'irois vieillir | dans ma famille
(*Iphigénie*).

Madame ? Savez-vous quel serpent inhumain
Iphigénie | avoit retiré | dans son sein ?
(*Ibid.*).

Et je n'ai pu | trouver de pla|ce pour frapper
(*Andromaque*).

Que feriez-vous de plus, si des rois vos aïeux
Ce jeune enfant | étoit un res|te précieux ?
(*Athalie*).

Mais qu'un traî|tre qui n'est hardi | qu'à m'offenser
(*Phèdre*).

Jamais fem|me ne fut plus di|gne de pitié
(*Ibid.*).

Le bandeau | qu'elle avoit reçu | de votre main
(*Mithridate*).

Si votre cœur | étoit moins plein | de son amour
(*Bajazet*).

Ces faits demandent une explication. Les exemples que nous venons de citer semblent détruire de la façon la plus nette l'affirmation que nous avons énoncée tout à l'eure, qu'il n'i a pas de trimètres dans les tragédies de Racine. En réalité il n'i a pas de trimètres dans les tragédies de Racine parce qu'il est certain qu'il n'i en a pas mis et qu'il coupait tous ces prétendus trimètres après la sixième sillabe ; c'étaient donc des tétramètres. M. Becq de Fouquières ne s'i est d'ailleurs pas trompé, et, comme il le dit p. 115, les personnes qui lisent ces vers en les coupant après la sixième sillabe « ont raison » et ceux qui ont tort sont certains « acteurs modernes » qui suppriment dans ces vers l'accent ritmique de la sixième sillabe « par suite d'habitudes contractées sous l'influence du drame romantique ». Il n'i a pas dans ces vers suppression du second accent ritmique, il n'i a qu'un « affaiblissement » de l'accent tonique, « dû à la cohésion grammaticale du deuxième et du troisième élément rythmique ».

Qu'est-ce qu'il i a donc de particulier dans ces vers, qui nous a permis de rendre plausible cette erreur qu'ils contenaient une idée essentielle, mise précisément en relief par le ritme ternaire ? c'est qu'ils contiennent le plus souvent un mot fort important ; ce n'est pas le vers tout entier qui est important; c'est un mot de ce vers. Ce mot n'a généralement que deux sillabes et constitue la première mesure du deuxième émistiche : il est mis en relief par ces faits que, venant après la césure, 1° il est dans une mesure lente (ayant moins de trois sillabes), 2° il suit un mot insignifiant qui porte un accent tonique plus faible que le sien, et par conséquent il marque une gradation. Quand Aman dit :

Et Mardochée | est-il | *aussi* | de ce festin?

c'est le mot « aussi » sur lequel il appuie et qui exprime toute son inquiétude. Comparez ce vers de Lamartine (*Jocelyn*) :

J'allai dans le parterre, au pied de la fenêtre
De la chambre où ma mère | *aussi* | veillait peut-être.

Quand Agamemnon dit à Arcas :

De quel front immolant tout l'Etat à ma fille,
Roi sans gloi|re, j'irois | *vieillir* | dans ma famille!

c'est sur le mot « vieillir » qu'il insiste et qu'il fait porter tout le poids de son mépris. Lorsque Abner dit à Josabet .

Que feriez-vous de plus, si des rois vos aïeux
Ce jeune enfant | étoit | *un res*|te précieux?

c'est ce mot *un reste* qui est important et qu'il faut mettre en relief puisque c'est lui qui exprime la vérité qu'Abner ne soupçonne même pas [1].

Ce n'est donc pas la scansion en trimètre qui met en relief ce qu'il i a d'important dans ces vers. Il peut arriver même qu'elle fausse complètement le sens d'un vers de Racine. Dans cet exemple :

Mais... — Quoi donc? | Qu'avez-vous résolu? | — D'obéir

[1] Cette discussion n'a pour but que de montrer par où péche l'ipotèse que nous avons soulevée plus aut. Il n'en faudrait pas conclure que dans tous les vers de Racine qui se prêtent à la scansion romantique le mot qui suit la césure a toujours une importance capitale. Voici deux exemples entre plusieurs qui montrent le contraire :

Mon désespoir | tourna | mes pas | vers l'Italie

Ce Solyman | jeta | les yeux | sur Roxelane.

Le premier de ces deux vers est d'ailleurs peu armonieux, et dans ous deux il i a une discordance choquante entre le ritme et le sens : ce sont de mauvais vers.

la scansion en trimètre met en évidence la vivacité de l'interrogation. Ce n'est pas l'idée de Racine, c'est le mot *résolu* qui est important et la scansion classique le met bien en relief :

Mais.. – Quoi donc? | Qu'avez-vous | *résolu*? | —D'obéir.

C'est la *résolution*, cette résolution inattendue *d'obéir*, que redoute Atalide.

Si nous avons employé cette expression « les trimètres de Racine », c'est qu'elle est consacrée par l'usage, et si elle l'est c'est que Racine étant considéré comme le représentant le plus pur de l'alexandrin classique, c'était surtout chez lui qu'il pouvait être curieux et frappant de trouver des vers à coupe romantique. En réalité ce qui s'applique à lui s'applique d'une manière générale aux autres grands poètes de son temps. Il i a chez La Fontaine de faux trimètres comme ceux des tragédies de Racine, mais il i en a aussi de vrais comme dans les *Plaideurs*, ce qui s'explique tout naturellement par le ton familier de beaucoup de ses fables. Il i a de vrais trimètres dans les comédies de Molière comme dans celles de Racine, mais dans les pièces de aute comédie, où le ton est plus élevé et plus soutenu, on ne trouve guère que de faux trimètres, c'est-à-dire des vers construits de manière à mettre particulièrement en relief les mots contenus dans la mesure qui suit la coupe de l'émistiche :

...Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui,
Que vous vous mariez | *pour vous*, | non pas pour lui
(*Tartuffe*).

Et près de vous ce sont | *des sots* | que tous les hommes
(*Ibid.*).

Hé bien ! vous le voyez, ma mère, si j'ai droit ;
Et vous pouvez juger | *du res*|te par l'exploit
(*Ibid.*),

paroles d'Orgon à Madame Pernelle.

On pourroit bien punir ces paroles infâmes
Ma mie ; et l'on décrète | *aussi* | contre les femmes
(*Ibid.*),

paroles de Monsieur Loyal à Dorine.

> Ce n'est rien seulement qu'une sommation,
> Un ordre de vider | *d'ici*, | vous et les vôtres
>
> (*Ibid.*),

ce sont encore paroles de Monsieur Loyal.

> Toi, mon maître? — Oui, coquin, m'oses-tu méconnoître?
> — Je n'en reconnois point | *d'au*|tre qu'Amphitryon
>
> (*Amphitryon*).

> Et tous font éclater un si puissant courroux,
> Qu'ils semblent tous venger | *un pè*|re comme vous
>
> (CORNEILLE, *Cinna*).

C'est la fin et la conclusion de la tirade.

> Je veux, sans que la mort ose me secourir,
> Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir
>
> (ID., *Suréna*).

C'est bien un trimètre cette fois ; mais il est dans Suréna, la dernière pièce de Corneille ; le vers de Corneille a toujours évolué.

Que l'on compare en outre cet enjambement de Racine dans *Les Plaideurs* :

> Mais j'aperçois venir madame la comtesse
> *De Pimbesche....*

à ce faux trimètre de Molière :

> .... Dites lui seulement que je vien
> De la part de Monsieur | *Tartuffe,* pour son bien ;

l'effet est exactement le même.

Enfin il i a lieu de mettre à part parmi les prétendus trimètres de Racine ceux dans lesquels la mesure qui suit l'émistiche est constituée par une sillabe unique. Ils ne sont pas plus des trimètres que leurs représentants modernes et produisent le même effet : la troisième mesure est un rejet du premier émistiche :

Qu'on me laisse et qu'Asalph | *seul* | demeure avec moi
(*Esther*).

Mardochée ? — Il restoit | *seul* | de notre famille
(*Ibid.*).

Seigneur, je ne rends point | *com*|pte de mes desseins
(*Iphigénie*).

Seigneur, si j'ai trouvé | *grâ*|ce devant vos yeux
(*Esther*).

Il ne reste donc rien de la téorie attribuant des trimètres à Racine.

M. Souriau a essayé de la reprendre dans son livre sur l'*Evolution du vers français au XVIIe siècle*, mais il n'a apporté aucun argument solide en sa faveur. La manière dont il coupe les vers de Racine supprime toutes leurs nuances. Même le vers du rôle de Monime qu'il cite avec les commentaires si caractéristiques de Brossette et de Du Bos, vient à l'encontre de sa tèse. Racine, rapporte Du Bos, avait appris à la Champmeslé « à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander :

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions,

afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au dessus de celui sur lequel elle avoit dit ces paroles:

Nous nous aimions,

pour prononcer à l'octave :

Seigneur, vous changez de visage.

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation étoit excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire

Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de jeter elle et son amant dans un péril extrême ». M. Souriau ajoute (p. 440) : « On remarquera que dans ce passage l'émistiche disparaît à cause de cet artifice de diction ». En aucune manière ; il n'i a pas d'arrêt après « nous nous aimions », il i a seulement un brusque changement de ton. Ce mot « Seigneur » vient comme un cri couper et interrompre son récit jusque là paisible, et s'il i a un léger repos, une légère suspension de la voix dans ce vers, c'est après ce mot « Seigneur », c'est-à-dire à la coupe de l'émistiche. En prononçant les mots « nous nous aimions » elle remarque dans la fisionomie de Mithridate un mouvement subit qui lui arrache instantanément et comme malgré elle ce cri « Seigneur », et c'est en poussant ce cri, qu'elle comprend la ruse dont elle a été dupe et embrasse les conséquences de sa crédulité ; d'où l'arrêt, extrêmement court d'ailleurs, qui sépare obligatoirement ce mot « Seigneur » des suivants.

C. — Trimètres non justifiés

Il i a chez Victor Hugo fort peu de trimètres dont l'emploi ne soit pas justifié par le sens. On en trouverait à peine quelques-uns, comme celui-ci :

> Le cloître du couvent, brisé, mais doux encor,
> Les marronniers, | la verte allée | aux boutons d'or,
> La statue où sans bruit se meut l'ombre des branches
> (*Les rayons et les ombres*).

Ce n'est pas à dire que tous ses vers soient coupés et ritmés d'une manière irréprochable. Il i en a qui sont négligés, et parfois volontairement, ce qui n'est pas une excuse. On les rencontre surtout dans les œuvres qu'il a écrites à l'époque où il se piquait de

> ... disloquer ce grand niais d'alexandrin

et de faire

> ... basculer la balance émistiche.

Tels ceux-ci :

Je t'approuve. — Il faut, pour ne rien faire à demi...
Seul spectre qui ne soit pas sorti des tombeaux...
Oui ! — Mon père ne m'eût point pardonné, je croi...
(*Cromwell*).

Ces vers s'expliquent par ceux dans lesquels le second émistiche commence par des locutions difficilement divisibles comme *pas un* qui équivaut à *aucun*, *pas moins* qui équivaut à *autant*, ou comme *pas même* dans les suivants qui ne sont pas répréensibles :

Mon cher, il ne connaît pas même votre nom...
Lui, roi ! je n'en ferais pas même un courtisan...
(*Ibid.*).

Mais l'explication d'une faute et de ses origines n'en est pas la justification. Ces trois vers sont très mauvais car en prose ils n'auraient pas même un accent secondaire sur la sixième sillabe ; nous avons vu que dans un tipe particulier le ritme seul peut appeler un accent sur cette sillabe, mais ce n'est pas ici le cas. Ce ne sont pourtant pas des trimètres, et d'autre part il est tout à fait choquant et artificiel de les accentuer sur la sixième sillabe. Les suivants qui ont un accent secondaire sur cette sillabe ne sont pas beaucoup meilleurs, car les septième et huitième sillabes ne forment pas une expression indivisible. Il n'i a entre les uns et les autres que la différence du mauvais au pire :

Pourquoi ne serait-il pas roi, tout comme un autre ?
(*Ibid.*).

A propos ! n'avez-vous pas vu ce Davenant ?
(*Ibid.*).

Belphégor ne ferait pas vivre un saltimbanque
(*Religions et Religion*).

Hélas ! il ne faudrait pas être la routine
(*L'âne*).

Un corps qui ne répand point d'ombre sur ses pas
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

On ne peut pas dire de ces vers plus de mal qu'ils n'en méritent ; mais, répétons-le, ce ne sont pas des trimètres. Le trimètre est un instrument qu'Hugo avait, non pas créé, mais du moins perfectionné, et qu'il maniait mieux que personne. Ceux que l'on trouve chez les autres poètes modernes sont rarement justifiables par le sens et trop souvent constituent de simples vers faux. En voici quelques exemples :

Respecte, ô Voyageur, si tu crains ma colère,
Cet humble toit | de joncs tressés | et de glaïeul.
Là, parmi ses enfants, vit un robuste aïeul,
C'est le maître du clos et de la source claire

(HEREDIA, *Hortorum deus*).

Cet andalou | de race arabe, | et mal dompté,
Qui mâche en se cabrant son mors ensanglanté

(ID., *Les conquérants de l'or*).

Et le beau carnassier qui ne va que par couples
Et qui | par dessus tous les félins | est cité

(ID., *ibid.*).

J'ai forcé ce ragot ; je t'en offre la hure ! —
Ruyz dit, et tend le chef livide et hérissé
Qu'il tient empoigné par l'horrible chevelure

(ID., *La revanche de Diego Laynez*),

ce dernier n'est pas un vers.

En l'an mil et cinq cent vingt-quatre, avec cent hommes

(ID., *Les conquérants de l'or*).

Le premier vers de *Cromwell* n'est pas meilleur :

Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante sept.

Ces derniers exemples appellent une explication ; ce ne sont pas des vers, disons-nous. Est ce parce qu'ils ne sont pas construits exactement comme les trimètres de Hugo, parce qu'ils n'ont pas toujours un accent tonique, même fai-

ble sur la sixième sillabe ? Nullement ; comme l'ont parfaitement montré MM. Le Goffic et Thieulin dans leur *Nouveau traité de versification française,* p. 95 à 102, la réforme de V. Hugo est une première étape dans l'évolution de l'alexandrin classique ; la suppression de toute espèce d'accent sur la sixième sillabe et de toute espèce de coupe, fût-ce une simple séparation de mots, après cette sillabe, est une seconde étape appelée par la première. Ce qui fait que ces vers sont détestables et même ne sont pas des vers, c'est qu'il ne suffit pas pour faire un vers de compter douze sillabes, et de supprimer la césure après la sixième. Il faut que ces douze sillabes soient ritmées et même que le ritme soit net. Les vers incriminés n'ont pas de ritme. Mais un vers comme le suivant de Leconte de Lisle :

> Sur les murailles, sur les arbres, sur les toits

est aussi bien ritmé et aussi bon que n'importe lequel de Hugo. Une observation analogue s'applique à cet autre qui est encore de Leconte de Lisle :

> Serait-ce point | quelque jugement | sans merci ?

C'est assez dire que, quoi qu'en aient jugé la plupart de nos « éminents critiques » lors de l'apparition de *Cyrano de Bergerac*, les vers suivants de M. Edmond Rostand, étant dans une comédie et pour la plupart des vers à effet, sont de tout point irréprochables :

> C'est maintenant | que j'aime mieux, | que j'aime bien !
>
> Que toús ceux | qui veulent mourir | lèvent le doigt.
>
> Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
> Empanaché | d'indépendance | et de franchise.

D. — Tétramètres romantiques et trimètres non romantiques

Si l'on applique en versification le nom de *romantiques* aux vers qui n'ont pas d'accent ritmique sur la sixième sillabe, il i a des tétramètres romantiques et des trimètres non romantiques. Voici quelques exemples des premiers :

S'il ne croit pas, | quand vient le soir, | il pleure, | il crie
(Hugo, *Légende des siècles*).

Des rochers nus, | des bois affreux, | l'ennui, | l'espace
(Id., *L'expiation*).

Ladislas, | furtif, | prend un couteau | sur la nappe
(Id., *Eviradnus*).

On voit aisément quel est l'effet produit par ce tipe de vers : il met en relief les deux mesures voisines constituées par une somme de sillabes inférieure à six. Dans le dernier exemple la troisième mesure sert en outre à peindre un mouvement rapide. Ce tipe a trop peu d'importance pour qu'il soit utile d'insister davantage. Notons cependant que ses origines, comme celles des autres vers romantiques, remontent aussi à la période classique. En voici un exemple que nous empruntons à Racine :

Tout a fui, | tous | se sont séparés | sans retour.

Mais lire ce vers ainsi, c'est fausser la pensée de l'auteur ; c'est appeler l'attention sur la *totalité* des ennemis qui ont fui, tandis que l'important pour Azarias et Joad, c'est leur *séparation* :

Tout a fui, | tous se sont | *séparés* | sans retour.

Par *trimètre non romantique* nous entendons un vers de douze sillabes qui porte un accent ritmique sur la sixième, et par là appartient au mode classique, mais n'a néanmoins que trois mesures, c'est-à-dire que l'une de ses mesures est constituée par un émistiche tout entier. Il en résulte que cet émistiche a l'allure de la prose et du langage ordinaire, et que le vers tout entier en est rendu particulièrement rapide et léger. Il convient admirablement à l'expression d'un élégant badinage, d'une fine plaisanterie ; c'est le ton de la comédie. Ce mode remonte par ses origines au dix-septième siècle, comme les autres, mais c'est peut-être chez Alfred de Musset, qui avait un sentiment merveilleux du ritme, que l'on en trouve les exemples les plus parfaits. En voici quelques-uns :

Ma lectri|ce rougit, | et je la scandalise.
Mais comment se fait-il, | Mada|me, que l'on dise
Que vous avez la jambe | et la poitri|ne bien ?
Comment | le dirait-on, | si l'on n'en savait rien ?

(Musset, *Namouna*).

On sent | l'absurdité | d'un sembla|ble système,
Puisqu'il est avéré | que, lorsqu'on dit | qu'on aime,
On dit en même temps | qu'on aimera | toujours, —
Et qu'on n'a jamais vu | ni rois | ni troubadours
Jurer à leurs beautés | de les aimer | huit jours.
Mais cet enfant gâté | ne vivait | que de crême

(Id., *ibid.*).

Quand on n'a pas d'argent, | c'est amusant | d'écrire.
Si c'est | un passe-temps | pour se désennuyer,
Il vaut bien | la bouillotte ; | et si c'est un métier,
Peut-être qu'après tout | ce n'en est pas un pire
Que fille entretenue, | avocat | ou portier.

(Id., *ibid.*).

La pièce intitulée « A Ninon » est un exemple parfait. C'est un mélange de badinage et de gravité, de gaîté et de tristesse, d'où deux tons représentés par deux tipes de vers : pour le badinage, un trimètre composé d'un émistiche à six sillabes et d'un autre à deux plus quatre ou quatre plus deux ; pour

les idées graves, le tétramètre classique. Quiconque a le sens des nuances de la langue et de la poésie française, s'en rendra parfaitement compte :

Si je vous le disais | pourtant, | que je vous aime,
Qui sait, | brune aux yeux bleus, | ce que vous en diriez?

puis deux vers tristes :

L'amour, | vous le savez, | cause une peine | extrême,
C'est un mal | sans pitié | que vous plaignez | vous-même;

et le ton du badinage pour terminer la strofe :

Peut-ê|tre cependant | que vous m'en puniriez.

Les quatre strofes suivantes sont construites d'une manière simétrique ; les deux premiers vers sont graves et les trois derniers sont légers :

Si je vous | le disais | que six mois | de silence
Ca|chent de longs tourments | et des vœux | insensés,
Ninon, | vous êtes fine, | et votre insouciance
Se plaît, | comme une fée, | à deviner d'avance ;
Vous me répondriez | peut-êt|re : Je le sais.

Si je vous | le disais, | qu'une dou|ce folie
A fait de moi | votre ombre | et m'attache | à vos pas :
Un petit air | de doute | et de mélancolie,
Vous le savez, | Ninon, | vous rend bien plus jolie ;
Peut-ê|tre diriez-vous | que vous n'y croyez pas.

Si je vous | le disais, | que j'empor|te dans l'âme
Jusques aux moin|dres mots | de nos propos | du soir:
Un regard offensé, | vous le savez, | Madame,
Change deux yeux d'azur | en deux éclairs | de flamme ;
Vous me défendriez | peut-ê|tre de vous voir.

Si je vous | le disais, | que chaque nuit | je veille,
Que chaque jour | je pleure | et je prie | à genoux :
Ninon, | quand vous riez, | vous savez qu'une abeille
Prendrait | pour une fleur | votre bouche vermeille ;
Si je vous le disais, | peut-être | en ririez-vous.

Que certains de ces vers *puissent* être coupés autrement que nous ne l'avons fait, nous aurions mauvaise grâce à le contester. Mais on nous accordera que la lecture que nous avons proposée est celle qui convient le mieux aux idées exprimées et en suit le mieux le mouvement. Dans ces quatre dernières strofes les développements sont parallèles et la structure aussi. Quelques-uns seront peut-être choqués de voir une même expression : « Si je vous le disais » considérée tantôt comme formant une seule mesure, tantôt comme en formant deux. Rien n'est plus naturel, puisque le ton change. Un même groupe de mots n'a pas obligatoirement toujours le même ritme : tout dépend des divers rôles qu'ils peuvent jouer dans une frase ou dans un vers, du ton général, de la valeur des mots qui les précèdent ou les suivent. Nous avons vu plus aut les deux noms « Richard Cromwell » ayant chacun un accent ritmique dans la bouche de Carr ; il n'en est pas de même ici :

CARR, *à part.* — Serait-il du complot ? |
SIR RICHARD WILLIS, *à part.* — Richard Cromwell | *aussi* !

Nous avons vu que dans ce vers :

Sauvant les lois, | gardant les murs, | vengeant les droits

il n'i a que trois accents ritmiques ; partout ailleurs que dans un trimètre chacune de ces trois expressions en aurait deux.

Dans les quatre strofes suivantes de notre pièce « A Ninon » le ton est uniformément grave ; il n'i a plus de trimètres. Enfin la dernière strofe débute par trois vers graves et la poésie se termine en reprenant le ton et les deux vers légers du début.

Nous avons dit que ces vers contenant une mesure à six sillabes, c'est-à-dire une mesure ayant l'allure de la prose, convenaient parfaitement à la comédie ; mais la comédie comporte tous les tons, depuis le vers tragique à quatre mesures, jusqu'à des tipes encore plus voisins de la prose que ceux que nous venons d'étudier. Ce serait sortir de notre sujet que d'insister sur ce point. Mais nous signalerons pourtant, à titre d'indication, l'allure libre et dégagée qu'Alfred de Musset

a su obtenir en mélangeant au tipe classique des vers contenant des mesures de six sillabes, des vers sans arrêt à l'émistiche et enfin des vers sans arrêt à la rime :

Il est large à peu près comme un quartier de lune, —
Cousu d'or comme un paon, — frais et joyeux comme une
Aile de papillon, — incertain et changeant
Comme une femme. — Il a des paillettes d'argent
Comme Arlequin. — Gardez-le, il vous fera peut-être
Penser à moi ; c'est tout le portrait de son maître.

(*Les marrons du feu*).

Ainsi je vais en tout, — plus vain que la fumée
De ma pipe, — accrochant tous les pavés. — L'année
Dernière, j'étais fou de chiens d'abord, et puis
De femmes. — Maintenant, ma foi, je ne le suis
De rien. — J'en ai bien vu, des petites princesses.

(*Ibid.*).

..... J'ai, dit Mardoche, fait
Mes classes de bonne heure, et puis, dans les familles,
Voyez-vous, j'ai toujours trouvé quatre ou cinq filles
Contre un ou deux garçons, ce qui m'a fait penser
Qu'on pouvait en aimer la moitié, sans blesser
Dieu.....

(*Mardoche*).

Nous relevons des procédés analogues dans une comédie de Verlaine :

O la fatuité des hommes qu'on n'évince
Pas sur le champ ! Allez, allez, la preuve est mince
Que vous invoquez là d'un penchant présumé
De mon cœur pour le vôtre, aspirant bien aimé.

(*Les uns et les autres*).

..... Salut ! je suis
Alors, puisqu'il le faut décidément, depuis
Tous ces étonnements où notre cœur se joue,
A votre chariot la cinquième roue.

(*Ibid.*).

E. — Pentamètres et examètres

Les pentamètres et les examètres sont des vers de douze sillabes ayant les premiers cinq mesures et les seconds six. Tandis que le trimètre est plus court et plus rapide que le tétramètre, ceux-ci sont plus longs et plus lents. Les effets que l'on obtient par leur emploi, sont exactement le contraire de ceux qui sont dus au trimètre. Avec le trimètre nous avions augmentation de vitesse et par conséquent présentation plus rapide des idées et des images ; ici nous avons diminution de vitesse correspondant à une présentation plus lente des idées et des images ; en même temps il i a accroissement proportionnel du temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque idée partielle ; en se desserrant dans l'espace, chaque élément de l'idée croît en importance, les détails de l'individu se précisent. En un mot le trimètre rapproche les idées en une sorte de sintèse, le pentamètre et l'examètre les écartent et les analisent [1].

Voici d'abord des exemples de pentamètres ; après ce que nous venons de dire, ils se passeront aisément de commentaire. Ils sont d'un usage courant à la période classique, mais pourtant beaucoup plus fréquents chez les modernes :

L'heu|re, le lieu, | le bras | se choisit | aujourd'hui
(Corneille, *Cinna*).

Ton nom | demeurera | grand, | illus|tre, fameux
(Id., *Horace*).

Le lait tombe ; | adieu veau, | va|che, cochon, | couvée
(La Fontaine, VII, 10).

Le hibou repartit : Mes petits sont mignons,
Beaux, | bien faits, | et jolis | sur tous | leurs compagnons
(Id., V, 18).

[1] Cf. Becq de Fouquières, *passim*.

Buvez, | mangez, | dormez, | et faisons | feu qui dure
(Racine, *Les Plaideurs*).

Beauté, | gloi|re, vertu, | je trouve tout | en elle
(Id., *Bérénice*).

Content | de son hymen, | vaisseaux, | ar|mes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas
(Id., *Iphigénie*).

Femmes, | vieillards, | enfants, | s'embrassant | avec joie,
Bénissent le Seigneur et celui qu'il envoie
(Id., *Athalie*).

Les hommes sont ingrats, | méchants, | menteurs | jaloux
(Hugo, *Les rayons et les ombres*).

Huit jours encore | on creuse, | on sape, | on fouille, | on
[sonde
(Id., *Gaiffer-Jorge*).

Le faune, haletant parmi ces grandes dames,
Cornu, | boîteux, | difforme, | alla droit | à Vénus
(Id., *Le Satyre*).

Et pas à pas, | Roland, | sanglant, | terri|ble, las,
Les chassait devant lui parmi les fondrières
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le porc et le sultan étaient seuls tous les deux ;
L'un torturé, | mourant, | maudit, | infect, | immonde;
L'autre, | empereur, | puissant, | vainqueur, | maître du
[monde
(Id., *Sultan Mourad*).

Celui qu'en bégayant nous appelons Esprit,
Bonté, | Force, | Équité, | Perfection, | Sagesse,
Regar|de devant lui, | toujours, | sans fin, | sans cesse
(Id., *ibid.*).

Il ne faudrait pas prendre pour un pentamètre le vers suivant :

Elle va, vient, | remonte et tom|be, se relève
(Id., *Le petit roi de Galice*).

ni celui-ci pour un eptamètre :

[emplit
Va, vient, | monte, descend, | féconde, | enflamme, |
(Id., *Fin de Satan*).

ni le dernier des trois suivants pour un examètre :

Aujourd'hui le voilà dans cette Forêt-Noire,
Le dogme ! Ignace ordonne ; il est prêt à tout boire,
Le faux, le vrai, | le bien, le mal, | l'erreur, le sang !
(Id., *L'art d'être grand père*).

Dans ces trois exemples et dans d'autres analogues, le sens groupe certaines expressions deux à deux de telle sorte qu'elles ne constituent qu'une mesure unique.

Voici quelques exemples d'examètres ; ils sont d'un emploi beaucoup plus rare :

Roi, | prê|tres, peuple, | allons, | pleins | de reconnoissance
De Jacob avec Dieu confirmer l'alliance
(Racine, *Athalie*).

Je ne dirai qu'un mot. La fille qui m'enchante,
No|ble, sa|ge, modeste, |humble, | honnê|te, touchante,
N'a pas un des défauts que vous m'avez fait voir
(Boileau, *Sat. X*).

Triste, | à pied, | sans laquais, | mai|gre, sec, | ruiné
(Id., *ibid.*).

Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue
Qui rit, | bâille, | applaudit, | tempê|te, si|ffle, hue
(Hugo, *Châtiments*).

[civières,
Fuyards, | blessés, | mourants, | caissons, | brancards, |
On s'écrasait aux ponts pour passer les rivières
(Id., *L'expiation*).

Il pense, | il règle, | il mène, | il pèse, | il juge, | il aime
(Id., *Légende des siècles*).

Charge, | emplois, | honneurs, | tout | en un instant | [s'écroule

(Id., *Ruy-Blas*).

Pâle, | éploré, | sanglant, | fouetté, | percé, | meurtri

(Id., *Fin de Satan*).

Il résulte de tout ce qui précède qu'un poème quelconque de V. Hugo, par exemple « Le petit roi de Galice », dont le fond est en tétramètres, mais où il i a plusieurs trimètres et quelques pentamètres ou examètres, est une pièce en vers libres.

III

Les poèmes a mouvements variés

A. — **Poèmes en vers libres**

Nous venons de dire qu'un morceau de V. Hugo, bien que composé uniquement de vers douze sillabes à rimes plates, pouvait être considéré comme un poème en *vers libres*. On distingue deux sortes de pièces en vers libres : celles où les vers sont de même longueur, mais les rimes tantôt plates, tantôt croisées, embrassées ou répétées ; celles dans la composition desquelles entrent des vers de différents mètres. Les premières sont en réalité des pièces à rimes libres ; nous ne nous en occuperons pas, n'ayant rien à en dire qui ne soit connu. Les secondes sont des poèmes à mouvements variés ; ce qui les caractérise c'est l'assemblage de vers de mesure différente. Les pièces en vers libres peuvent être d'une liberté absolue tant au point de vue des rimes que de la variété des mètres ; c'est le cas de la plupart des fables de La Fontaine. Elles peuvent avoir une liberté limitée ; soit qu'elles s'astreignent comme le *Petit roi de Galice* aux rimes plates et aux vers de douze sillabes ; soit qu'elles soient construites en strofes semblables et n'aient plus de liberté une fois la première strofe établie.

Ces distinctions n'ont pas d'intérêt pour nous, puisque la seule question qui nous occupe est l'effet produit par la succession de mètres variés. Le chapitre précédent nous a parfaitement préparés à cette étude, car nous i avons trouvé, après des vers d'une certaine vitesse, des vers plus rapides ou plus lents, après des vers ayant un certain nombre de mesures des vers en ayant moins ou en ayant davantage. En somme nous ne rencontrerons rien d'autre dans celui-ci ; il ne sera en quelque sorte que la répétition du précédent, mais avec beaucoup plus de variété et de complexité.

Nous aurons à étudier l'effet produit par le changement de

mètre sans changement de vitesse : tel est le cas du vers de six sillabes venant après le vers de douze comme dans le *Lac* de Lamartine ; et le changement de mètre accompagné d'un changement de vitesse, comme lorsqu'un vers de uit sillabes vient après un vers de douze.

Pour la quantité d'accélération ou de ralentissement due à la jonction d'un vers plus rapide à un vers plus lent ou d'un vers plus lent à un vers plus rapide, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer à M. Becq de Fouquières qui a étudié la question en détail (p. 321).

Néanmoins, comme la plupart des personnes n'ont pas l'abitude de considérer les choses de ce point de vue, nous donnerons quelques indications sur les combinaisons les plus fréquentes pour faciliter l'intelligence de ce qui va suivre.

X Lorsqu'après un vers de 12 sillabes à 4 mesures vient un vers de 8 sillabes à 2 mesures, il i a exactement la même accélération que lorsqu'un vers romantique (12 sillabes et 3 mesures) vient après un vers classique (12 sillabes et 4 mesures), c'est-à-dire que la vitesse augmente d'un quart. Si le vers de 12 sillabes est un trimètre et le vers de 8 un dimètre il n'i a pas changement de vitesse, il n'i a que changement de mètre. Lorsqu'un vers de 7 sillabes à 2 mesures vient après un tétramètre de 12 sillabes, il i a accélération de un septième ; si le vers de 12 sillabes est un trimètre, il i a ralentissement de un huitième. Lorsqu'un vers de 10 sillabes à 3 mesures vient après un tétramètre de 12, il i a augmentation de vitesse de un dixième ; si le vers de 12 sillabes est un trimètre, il i a diminution de vitesse de un sixième. Lorsqu'après un vers de 10 sillabes à 3 mesures, vient un vers de 8 sillabes à 2 mesures, il i a accélération de un sixième. Lorsqu'un vers de 7 sillabes à 2 mesures vient après un vers de 10 à 3 mesures, il i a accélération à peine notable, ce n'est que un vingt et unième ; lorsqu'il vient après un vers de 8 à 2 mesures il i a ralentissement de un uitième.

Si c'est le vers qui a un plus grand nombre de sillabes qui vient après celui qui en a moins, il n'i a qu'à renverser ce que nous venons de dire pour savoir quel est le changement de vitesse produit.

Quelques-uns seront peut-être surpris de ces accélérations

et de ces ralentissements continuels du débit; ils seront tentés de nous dire ceci : Alors, d'après votre téorie, pour bien dire les vers, il faudra tantôt parler avec une lenteur désespérante, tantôt avec une rapidité qui amènera fatalement à bredouiller. Il n'en est rien; d'abord ces différences de vitesse n'ont la rigueur matématique que nous leur avons attribuée qu'en téorie; dans la pratique la quantité de l'accélération ou du ralentissement n'est qu'approximativement celle que nous avons indiquée. D'autre part nous avons vu que ces changements étaient d'un cinquième, d'un uitième ; nous en avons même signalé un qui est d'un vingt et unième, c'est-à-dire presque nul. Mettons les choses au pis : supposons le cas extrême ou il i a ralentissement ou accélération de moitié ; c'est ce qui se produit par exemple lorsqu'un monomètre de 6 sillabes, vers très rare, précède ou suit un tétramètre de 12 sillabes. Chacun sait que la vitesse moyenne du débit de la poésie est approximativement deux fois moindre que celle du débit de la prose, que celle du langage ordinaire lorsqu'il ne présente rien de particulier : personne n'en est choqué. Une accélération apportée dans le débit de la poésie le rapproche de celui de la prose; dans le cas extrême ou l'accélération est du double, on passe du débit de la poésie à celui de la prose, au débit moyen de la conversation la plus calme. Car il ne faut pas oublier que dans une conversation très simple sur le moindre fait divers, il i a en quelques minutes des variations de vitesse, accélérations ou ralentissements beaucoup plus considérables. Celles de la poésie sont généralement suffisantes pour êtres sensibles ; elles ne sont jamais assez grandes pour être choquantes.

Avant de quitter ces questions de téorie nous devons signaler, pour l'écarter, un préjugé très généralement répandu encore aujourdui : c'est que les petits vers sont plus légers, plus vifs que les grands. Il en est sans doute ainsi quelquefois, mais pas toujours. La légèreté ou la vivacité d'un vers dépend de sa rapidité. Or le vers de 3 sillabes par exemple a exactement la même vitesse que le vers classique de 12; il n'est ni plus léger, ni plus vif. Le monomètre de 4 sillabes à la même vitesse que le tétramètre de 16. La vitesse ne dépend pas du nombre des sillabes, mais du rap-

port qui existe entre ce nombre et celui des mesures. Les plus lents des vers français sont le dimètre de 4 sillabes, vers extrêmement rare, et l'examètre de 12, qui ont exactement la même vitesse. Puis vient le trimètre de 7 sillabes, vers très rare également, qui est un peu moins lent. En troisième ligne, le dimètre de 5 sillabes, vers rare, et le pentamètre de 12, dont la vitesse est à peine plus considérable que celle du vers précédemment cité.

Si nous passons à l'étude des poètes qui se sont particulièrement distingués dans le vers libre, nous rencontrons au premier pas un nom qui éclipse tous les autres, celui de La Fontaine. Il est universellement reconnu pour le grand maître du vers libre. Un seul paraît avoir eu le génie nécessaire pour l'égaler dans cet art, Alfred de Musset,... maleureusement il s'i est rarement exercé.

On répète depuis longtemps que dans les fables de La Fontaine les vers s'allongent ou se raccourcissent suivant l'idée exprimée par le vers. Cela ne veut pas dire grand chose, ce n'est pas très clair ; aussi s'est-on empressé d'en faire un dogme, et de l'accepter sans examen.

Sans doute il est arrivé à certains critiques de faire une ou deux remarques sur les petits vers de La Fontaine, mais la plupart du temps ce n'a été que pour commettre de grossières erreurs, que l'on répète cependant. Ainsi Chamfort à propos de ces deux vers :

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger,

dit : « Remarquons ce petit vers ; il semble qu'il voudrait bien escamoter un péché aussi énorme ». C'est un contre sens absolu, comme nous le verrons en temps et lieu ; mais il paraît que c'est très spirituel; aussi depuis cent années joint-on ce jugement à un nombre effrayant d'autres erreurs que l'on continue à enseigner à nos jeunes gens sous prétexte d'en faire des umanistes et des ommes.

Quand une observation ainsi faite se rencontre être juste, c'est évidemment par asard, puisqu'elle est presque toujours accompagnée de deux ou trois autres qui sont fausses. Quoi

qu'il en soit, il n'i a rien à tirer de là, et il ne s'en dégage aucune idée générale.

Pour nous, puisqu'il est incontesté et incontestable que c'est La Fontaine qui a fait l'usage le plus abile du vers libre, c'est sur ses *Fables* que nous ferons principalement porter notre étude dans ce chapitre; ce qui ne nous dispensera pas de citer d'autres œuvres à l'occasion, soit pour les louer, soit pour les critiquer.

Notre point de vue est maintenant connu: il ne s'agit pas de savoir si un vers est plus long ou plus court qu'un autre, c'est à dire s'il a plus ou moins de sillabes, mais s'il est plus lent ou plus rapide, et quels sont les effets qui peuvent être produits par cette rapidité plus ou moins grande, quelles sont les catégories d'idées qu'elle peut servir à exprimer.

Un vers plus rapide venant après un vers plus lent exprime l'idée de rapidité et celles qui s'i rattachent:

> La tempête s'éloigne et les vents sont calmés.
> La forêt qui frémit, pleure sur la bruyère;
> Le phalène doré, dans sa course légère,
> Traverse les prés | embaumés.
>
> (MUSSET, *Le saule*).

Grâce à l'emploi du vers de 8 sillabes, le poète obtient une mesure à 5 sillabes, qui peint admirablement la rapidité et la légèreté de la course du falène, sans être obligé pour cela de ralentir les mesures avoisinantes.

> Un manant au miroir prenoit des oisillons.
> Le fantôme brillant attire une alouette:
> Aussitôt un autour, planant sur les sillons,
> Descend des airs, fond et se jette
> Sur celle qui chantoit, quoique près du tombeau.
>
> (LA FONTAINE, VI, 15).

Le petit vers exprime la *rapidité*.

> Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
> Fuir | avec des pieds de gazelle!
>
> (HUGO, *Orientales*).

Pour l'emploi des voyelles claires contribuant à donner l'impression de la légèreté et de la rapidité, cf 2e série, II, B.

Un ravin tortueux conduit à la montagne.
Le voyageur pensif prit ce sentier perdu :
Puis il se retourna. — La plaine et la campagne,
Tout avait disparu.

(MUSSET, *Souvenir des Alpes*).

Ninon, Ninon, que fais-tu de la vie ?
L'heure s'enfuit, le jour succède au jour.
Rose ce soir, demain flétrie.

(ID., *A quoi rêvent les jeunes filles*).

Le vers de 8 sillabes est employé pour obtenir deux mesures de suite à 4 sillabes, destinées à peindre la rapidité du changement. Ce mouvement est déjà annoncé dans le vers précédent par les deux mesures également rapides : « l'heure s'enfuit » et « succède au jour ».

Et lui-même ayant fait grand fracas, chère lie,
Mis beaucoup en plaisirs, en bâtiments beaucoup,
Il devint pauvre tout d'un coup

(LA FONTAINE, VII, 14);

rapidité du changement.

L'autre vit où tendoit cette feinte aventure :
Il rendit le fer au marchand
Qui lui rendit sa géniture

(ID., IX, I);

ces deux petits vers donnent des mesures à plus de trois sillabes, peignant la rapidité des restitutions : aussitôt que les deux personnages se sont compris, il i a échange immédiat des deux objets, conclusion de leur différend et de la fable. Comparer plus aut, dans le « vers romantique », des trimètres qui viennent pour exprimer des idées analogues, partages ou échanges ra ides p. 36.

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu | dans la plaine ?

(MUSSET, *Le saule*).

Le vers de 8 sillabes fournit à l'auteur, sans qu'il soit obligé de ralentir les autres, une mesure rapide peignant la vivacité de son interrogation. Ici le mouvement n'est pas matériel, il est dans l'esprit du poète. La même idée se retrouve exprimée deux fois un peu plus loin dans le même morceau par un procédé analogue :

Que cherches-tu | sur la terre | endormie?

. . . .

Etoile, | *où t'en vas-tu*, | dans cette nuit | immense ?

L'homme au trésor caché, qu'Ésope nous propose,
Servira d'exemple à la chose

(LA FONTAINE, IV, 20).

Le petit vers est insignifiant ; c'est une manière de sortir des considérations qui précèdent et d'arriver vite au sujet particulier de la fable par un mouvement rapide qui n'est que dans l'esprit de l'auteur.

On sait que La Fontaine n'aime pas à se perdre au commencement de ses fables en des considérations vaines et étrangères au sujet, mais au contraire à introduire ses personnages et à entrer en matière le plus rapidement possible. Il avait pour cela un merveilleux auxiliaire dans l'emploi de vers rapides et il en a fréquemment tiré parti :

Dans une ménagerie
De volatiles remplie
Vivoient le cygne et l'oison

(ID., III, 12).

Un octogénaire plantoit

(ID., XI, 8).

Le chêne un jour dit au roseau

(Id., I, 22).

Un homme de moyen âge,
Et tirant sur le grison,
Jugea qu'il étoit saison
De songer au mariage

(Id., I, 17).

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille

(Id., I, 3).

Une souris | tomba du bec | d'un chat-huant

(Id., IX, 7).

C'est un vers de 12 sillabes, mais un trimètre, c'est-à-dire un vers rapide.

Une fois que La Fontaine a exposé tous les événements de sa fable, qu'il n'a plus rien à nous dire, il la conclut brusquement. Ce sont souvent les petits vers qu'il emploie pour atteindre ce but. Quelquefois c'est simplement la vitesse qui produit l'effet ; on passe vite sur cette fin qui est prévue à ce moment et par conséquent n'a plus qu'un intérêt secondaire. Mais le plus souvent il entre en jeu d'autres éléments que nous avons déjà rencontrés à propos du trimètre : la vitesse n'agit plus seulement comme rapidité, mais elle rapproche les idées en une sorte de sintèse qui convient parfaitement à un résumé, à une conclusion. Dans ce cas les vers de la fin ne sont pas des vers sur lesquels on passe légèrement, mais des vers que l'on met en relief : le changement de mètre i contribue considérablement :

C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants !
Et les petits, en même temps,
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette

(Id., IV, 22).

Conclusion rapide de la fable, une fois que tout a été exposé.

Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva

(Id., I, 3).

Ayant décrit toute la scène, l'auteur termine en énonçant brusquement l'événement final.

Et pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter

(Id., XI, 8).

La faim le prit : il fut tout heureux et tout aise
De rencontrer un limaçon

(Id., VII, 4).

Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse
De rencontrer un malotru

(Id., VII, 5).

Cesse donc de te plaindre ; ou bien, pour te punir,
Je t'ôterai ton plumage

(Id., II, 17, *Le paon se plaignant à Junon*).

A une menace formulée ainsi dans un petit vers qui la met de cette façon en relief, il n'i a rien à répondre ; aussi la fable est finie.

J'ai vu, dit-il, un chou plus grand qu'une maison.
Et moi, dit l'autre, un pot aussi grand qu'une église.
Le premier se moquant, l'autre reprit : Tout doux ;
On le fit pour cuire vos choux

(Id., IX, 1).

C'est le trait, qui conclut la discussion et la fable.

Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose ;
Et tout le changement que je trouve à la chose,
C'est d'être Sosie battu

(Molière, *Amphitryon*).

La conclusion n'est pas obligatoirement celle de la fable ; elle peut être celle d'une période, d'un développement :

Enfin, quoique ignorante à vingt et trois carats,
Elle passoit pour un oracle

(La Fontaine, VII, 15).

Le petit vers résume tout.

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien

(Id., XII, 9).

C'est la dernière forme du développement.

Une autre la suivit, une autre en fit autant :
Il en vint une fourmilière

(Id., III, 4).

C'est tour de vieille guerre ; et vos cavernes creuses
Ne vous sauveront pas, je vous en avertis :
Vous viendrez toutes au logis

(Id., III, 18).

J'ai vu que c'étoit moi, sans aucun stratagème ;
Des pieds jusqu'à la tête il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes ;
Enfin deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes

Molière, *Amphitryon*).

Les petits vers sont la conclusion et la manière la plus frappante que trouve Sosie d'exprimer la ressemblance de Mercure avec lui.

Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
Enrichit le marchand, gage le magistrat,
Maintient le laboureur, donne paye au soldat,
Distribue en cent lieux ses grâces souveraines,
Entretient seule tout l'Etat

(La Fontaine, III, 2).

Résumé d'une énumération.

Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi ;

Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse
(Id., VII, 1).

Le petit vers mis en relief est très important puisqu'il est la conclusion brusque du discours du lion et prépare le reste de la fable.

C'est pour des raisons analogues que lorsqu'une strofe se termine par un petit vers, il doit contenir l'idée essentielle de la strofe, celle qui résume tout ce qui précède ; il doit être la quintessence du développement. Ici c'est beaucoup plus le changement de mètre que le changement de vitesse qui frappe et attire l'attention ; l'effet est à peu près aussi considérable par exemple lorsque c'est un vers de 6 sillabes que lorsque c'est un dimètre de 8 qui vient après un tétramètre de 12 :

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir
(Lamartine, *Le lac*).

Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.
Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.
Les voilà ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous pas ?
Ah ! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé !
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé !
(Musset, *Souvenir*).

Dans ces strofes le petit vers contient toujours l'idée essentielle, l'idée même de la pièce et la met en relief, non pas

parce qu'il est le dernier vers d'un développement ou d'une strofe, mais parce qu'il constitue un changement de mètre. Il peut donc i avoir plusieurs petits vers dans une strofe et ils peuvent i être à n'importe quelle place. Il en résultera toujours un contraste et un éveil de l'attention, et il ne faut pas que ce soit sans raison. Dans tous les cas, il faut que le changement de mètre soit justifié par le sens ; mais les effets qu'il produit peuvent être extrêmement nombreux et variés. Nous avons vu le poète introduire un petit vers après un grand pour obtenir des mesures plus rapides sans être obligé de rendre les mesures voisines plus lentes, et par conséquent pour peindre la *rapidité*. Le mouvement rapide peut être un mouvement fisique ou un mouvement moral, un mouvement qui n'est que dans l'esprit du poète ; dans cet ordre d'idées un vers rapide peut aussi lui servir pour exprimer quelque chose sur quoi il veut passer rapidement, ne pas insister. Souvent au contraire le petit vers venant après un grand lui fournit un moyen de mettre en un relief singulier l'idée principale. Il semble qu'il i ait là une contradiction, si le même procédé sert tantôt à diminuer, tantôt à augmenter l'importance de l'idée exprimée. En réalité, il n'i en a pas ; il i a seulement plusieurs faits en jeu. La rapidité d'un vers n'a pas seulement pour effet d'accroître la vitesse du débit, mais en même temps de resserrer les éléments de ce vers; c'est pourquoi elle peut servir pour exprimer une idée sintétique qui conclut et résume un développement. En outre le changement de mètre produit une surprise qui frappe l'esprit et met en relief l'idée exprimée. La réunion des deux moyens n'est pas nécessaire ; l'effet est plus considérable s'ils sont combinés, mais le changement de mètre seul, sans changement de vitesse, annoncé par l'arrivée de la rime, suffit. D'ailleurs même quand tous deux sont réunis, c'est, suivant l'idée exprimée, presque uniquement l'un qui produit son effet, l'autre restant en quelque sorte latent.

Voici d'abord quelques strofes qui présentent des petits vers à des places régulières, mais aussi bien à l'intérieur de la strofe qu'à la fin :

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme

Ouvre le firmament,
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement.

. . . .

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison ;
Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va !

(Hugo, *Contemplations, A Villequier*).

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
Je veux achever ma journée

(A. Chénier, *La jeune captive*).

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entrouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
L'homme prédestiné,
Et les peuples béants ne purent que se taire,
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né

(Hugo, *Napoléon II*).

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre !
Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père.
Il aimait son fils, ce vainqueur !
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tout son génie et tout son cœur !

(Id., *ibid.*).

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel

Une fille du sang d'Hélène
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie

(RACINE, *Iphigénie*).

Les deux petits vers contiennent tout ce qui est important dans cet oracle; ils sont d'autant plus remarquables ici qu'il n'i en a pas d'autres dans la pièce.

Enfin voici des changements de mètre apparaissant de façon absolument irrégulière et avec des valeurs diverses :

Du rapport d'un troupeau, dont il vivoit sans soins,
Se contenta longtemps un voisin d'Amphitrite.
Si sa fortune étoit petite,
Elle étoit sûre tout au moins.
A la fin les trésors déchargés sur la plage
Le tentèrent si bien qu'il vendit son troupeau,
Trafiqua de l'argent, le mit entier sur l'eau.
Cet argent périt par naufrage.
Son maître fut réduit à garder les brebis,
Non plus berger en chef comme il l'étoit jadis,
Quand ses propres moutons paissoient sur le rivage.
Celui qui s'étoit vu Coridon ou Tircis,
Fut Pierrot et rien davantage.
Au bout de quelque temps il fit quelques profits,
Racheta des bêtes à laine;
Et comme un jour les vents, retenant leur haleine,
Laissoient paisiblement aborder les vaisseaux :
Vous voulez de l'argent, ô mesdames les Eaux !
Dit-il ; adressez-vous, je vous prie, à quelqu'autre :
Ma foi ! vous n'aurez pas le nôtre

(LA FONTAINE, IV, 2).

Les petits vers énoncent tous une idée caractéristique et chacun conclut le développement auquel il appartient : les deux premiers sont une sorte de moralité de la fable qui annonce ce qui va suivre ; le troisième est une conclusion

annoncée par le second ; le quatrième donne une autre forme de la même conclusion ; le cinquième est fort important à cause de l'inquiétude qu'il suscite dans notre esprit : le berger va-t-il recommencer le même cercle ; le dernier nous rassure et nous montre que la leçon lui a profité.

> Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf,
> Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille
> Pour égaler l'animal en grosseur
>
> (La Fontaine, I, 3).

Après les deux grands vers qui décrivent la grenouille et ses efforts, le vers de 10 vient mettre en évidence le but inattendu et insensé qu'elle se propose.

> Deux mulets cheminoient, l'un d'avoine chargé,
> L'autre portant l'argent de la gabelle
>
> (Id., I, 4).

C'est l'introduction des personnages en deux vers ; le vers de 10 met dès ce moment la charge du second en relief et par là attire l'attention sur cette charge et annonce toute la fable.

> Prit pour lui la première en qualité de sire :
> Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison,
> C'est que je m'appelle lion
>
> (Id., I, 6).

La raison saugrenue exprimée par le petit vers, montre le caractère despotique du lion et prépare ce qui va suivre.

> Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
> Se noya dès le port, allant à l'Amérique ;
> L'autre, afin de monter aux grandes dignités,
> Dans les emplois de Mars servant la république,
> Par un coup imprévu vit ses jours emportés :
> Le troisième tomba d'un arbre
> Que lui-même il voulut enter
>
> (Id., XI, 8).

Pourquoi la mort du troisième n'est-elle pas exposée dans le même mètre que celle des deux premiers? parce qu'il est

mort en tombant d'un arbre et que ce fait est frappant puisqu'il rappelle le commencement de la fable et la conversation avec le vieillard.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle ;
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau

(Id., II, 9).

Le petit vers énonce l'acte le plus terrible du moucheron.

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormoit profondément

(Id., III, 3),

chose capitale, puisque c'est là ce qui a permis au loup de faire tous ses préparatifs.

La plupart des brebis dormoient pareillement.
L'hypocrite les laissa faire

(Id., *ibid.*).

Le petit vers contient l'idée inattendue et importante. Inattendue parce que le loup installé au milieu des brebis dormant n'avait qu'à les prendre, importante parce qu'elle prépare la suite.

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous arrêter.
Il est certain secours que de vous on désire ;
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter

(Molière, *Amphitryon*).

C'est le début de la pièce ; les deux petits vers touchent déjà au sujet.

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la ville

(La Fontaine, VII, 10).

Le petit vers montre quel soin on avait pris du lait, et

en outre qu'ainsi placé il ne risquait pas de tomber, et laissait à la laitière pleine liberté de mouvements et par suite de réflexions.

Il devint gros et gras : Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens

(Id., VII, 3),

mise en relief de l'idée ironique.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue

(Id., VII, 1).

Les idées exprimées dans les petits vers sont mises en relief, la première parce que l'auteur

...suppose qu'un moine est toujours charitable;

la seconde parce qu'il pense ironiquement que là où il i a des moines le diable n'est pas loin.

Comment ! Amphitryon est là-dedans ? — Fort bien,
Qui, couvert des lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène

(Molière, *Amphitryon*).

C'est le coup le plus terrible que Mercure porte à Amphitryon.

Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
Que la figure d'un mari

(Id., *ibid.*),

le petit vers contient le trait.

Lorsqu'une idée a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent, grâce au resserrement sintétique des mesu-

res rapides et grâce au relief dû au changement de mètre. V. Hugo obtient le même effet par l'emploi du trimètre :

Dire : — C'est bien ! je dors tout comme une autre bête,
Comme un léopard, | comme un chacal, | comme un loup!
(Hugo, *Fin de Satan*).

Chaque chambre à la forme utile à la torture ;
Ici l'on gèle ; | ici l'on brûle ; | ici l'on meurt
(Id., *ibid.*).

Voici des exemples en vers de longueur inégale :

Il vous prend sa cognée, il vous tranche la bête,
Il fait trois serpents de deux coups,
Un tronçon, la queue et la tête
(La Fontaine, VI, 13).

...il veut avoir
Un manchon de ma peau : tant elle est bigarrée,
Pleine de taches, marquetée,
Et vergetée, et mouchetée !
(Id., IX, 3).

A demeurer chez soi l'une et l'autre s'obstine,
Pour secourir les siens dedans l'occasion :
L'oiseau royal en cas de mine ;
La laie, en cas d'irruption
(Id., III, 6).

...A son réveil il treuve
L'attirail de la mort à l'entour de son corps,
Un luminaire, un drap des morts
(Id., III, 7).

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau :
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête
(Id., I, 22).

Les petits vers développent et reprennent sous une autre forme l'idée énoncée dans le grand.

Ainsi dit, ainsi fait. Les mains cessent de prendre,
Les bras d'agir, les jambes de marcher

(Id., III, 2).

Le développement commencé dans un grand vers s'achève dans un petit.

Vous campez-vous jamais sur la tête d'un roi,
D'un empereur ou d'une belle ?

(Id., IV, 3).

Un changement de mètre produisant un contraste est évidemment propre à traduire un contraste qui existe dans les idées exprimées :

La jeunesse se flatte et croit tout obtenir :
La vieillesse est impitoyable

(Id., XII, 5).

Chose étrange ! on apprend la tempérance aux chiens,
Et l'on ne peut l'apprendre aux hommes !

(Id., VIII, 7).

...A ses côtés sa femme
Lui crioit : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
Le mari fait seul le voyage

(Id., VI, 21).

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ;
Et le beau souvent nous détruit.
Ce cerf blâme ses pieds qui le rendent agile ;
Il estime un bois qui lui nuit

(Id., VI, 9).

Nous avons déjà vu un petit vers employé après un grand pour exprimer une idée sur laquelle on passe vite, sur laquelle on ne veut pas insister. C'est grâce à sa rapidité [plus grande

qu'il est susceptible de produire un effet de ce genre ; il en est incapable s'il a la même vitesse que le grand vers qui le précède. Mais il peut se faire même dans ce cas que l'idée qu'il contient n'ait aucune importance et que celle qui demande à être en lumière soit dans le vers suivant. Ceci ne constitue de nouveau aucune difficulté si l'on remonte aux principes généraux. Le passage d'un mètre à un autre n'exprime pas telle idée plutôt que telle autre : lorsqu'un petit vers plus rapide en suit un grand il i a accélération due à l'augmentation de vitesse, et éveil de l'attention dû au changement de mètre. Ce sont ces deux éléments que nous avons vus mettre en relief l'idée exprimée ; nous les retrouvons tous deux ici : la rapidité du petit vers permet de passer rapidement sur l'idée insignifiante qu'il contient ; l'attention qu'il a éveillée se porte sur le vers suivant, surtout sur le commencement de ce vers. Son but n'est pas en lui-même, il est ors de lui ; il n'a d'utilité que de rendre service à son voisin, comme le chat tirait les marrons du feu pour le singe son compère.

Médecins au lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
        Dans les visites qui sont faites
Le renard se dispense, et se tient clos et coi

(Id., VIII, 3).

Le petit vers est insignifiant par lui-même, mais il introduit, annonce et met en relief un événement inattendu, celui qui est exprimé dans le grand vers suivant.

Même il ébranchoit l'arbre ; il fit tant à la fin
        Que le possesseur du jardin
Envoya faire plainte au maître de la classe

(Id., IX, 5).

Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte,
        Et que le drôle parle ainsi
Pour me cacher sa peur sous une audace feinte

(Molière, *Amphitryon*).

Il se réjouissoit à l'odeur de la viande

Mise en menus morceaux, et qu'il croyoit friande.
On servit, pour l'embarrasser,
En un vase à long col et d'étroite embouchure
(La Fontaine, I, 18).

Le petit vers ne sert qu'à appeler l'attention sur le grand qui rappelle :

Ce brouet fut par lui servi sur une assiette.

On se voit d'un autre œil qu'on ne voit son prochain.
Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière
(Id., I, 7).

Nous sommes en mesure maintenant de comprendre les fameux monomètres de La Fontaine, ces petits vers de deux, trois ou quatre sillabes, dont on a tant parlé et qui ont donné lieu à tant d'erreurs. Ils sont quelquefois plus rapides, quelquefois plus lents, souvent de même vitesse que le vers qui les précède. Mais, loin qu'ils servent à un « escamotage », ils tiennent du changement de mètre un relief singulier, plus accentué que lorsque c'est un petit vers plus long qui vient après un grand vers, parce que le changement de mètre est plus considérable, et que la rime arrive plus vite. Ils sont souvent comme un rejet du vers précédent, séparés de ce vers par la rime qui les précède et isolés du suivant par celle qui les termine. « Les mètres courts, les monomètres surtout, reçoivent de la rime un relief particulier ; c'est elle qui les détache des vers plus grands qui les entourent ; c'est elle qui les met en évidence et, avec une soudaineté inattendue, les jette sous nos yeux au premier plan du tableau, où ils s'imposent à notre attention » (B. de Fouquières, p. 344).

Voici ceux des fables :

J'ai dévoré force moutons.
Que m'avoient-ils fait ? nulle offense ;
Même | il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger
(La Fontaine, VII, 1).

Non seulement le petit vers « Le berger » est en relief, mais le grand vers lui-même, venant après des petits vers rapides, attire déjà par sa lenteur l'attention sur l'idée exprimée. L'importance que le lion attache à la faute qu'il confesse ici est en outre annoncée par le premier mot du grand vers « Même », qui à lui seul constitue une mesure. Il n'i a rien dans tout cela qui ressemble à un escamotage.

La raison les offense, ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens,
Et serpents

(Id., X, 2).

C'est le sujet de la fable et en même temps une plaisanterie.

L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent

(Id., IX, 16),

c'est le mot important, le nœud de la fable, et la cause de toute la suite.

C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent

(Id., V, 10),

c'est la conclusion et le mot comique.

Si bien qu'autrefois entre elles
Il survint de grands débats
Pour le pas.
La tête avoit toujours marché devant la queue

(Id., VII, 17).

Le petit vers énonce le point de départ de l'aventure, le sujet de la fable. L'emploi du monomètre donne, outre un relief vigoureux, l'impression d'une nuance d'ironie qui est dans l'esprit de l'auteur. Le grand vers lent et grave qui vient après explique l'origine du débat.

Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,

Plus de vingt pas au-dessous d'elle
(Id., I, 10).

Le monomètre, très en lumière, contient la vraie justification de l'agneau, le fait qui donne du sens au vers suivant.

Deux belettes à peine auroient passé de front
Sur ce pont
(Id., XII, 4),

c'est «ce pont» qui détermine tout le sujet de la fable.

La cigale ayant chanté
Tout l'été
(Id., I, 1).

Ce petit vers par son relief fait sentir combien avait duré l'insouciance de la cigale et nous empêche par suite de nous apitoyer sur son sort quand nous voyons la fourmi l'accueillir comme elle le mérite.

Ne t'attends qu'à toi seul ; c'est un commun proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit
(Id., IV, 22).

La moralité contenue dans le grand vers est peut-être un commun proverbe, mais il i a des dictons plus répandus qui la contredisent, qui déclarent au contraire que nous avons continuellement besoin de notre prochain, quel qu'il soit, que souvent nous ne saurions nous passer de son aide et ne pouvons rien à moins que d'être unis. Elle risquait donc fort de n'être point acceptée sans preuve ; aussi n'a-t-il fallu rien moins pour la mettre « en crédit » que la démonstration d'Ésope, telle que va l'exposer La Fontaine.

Un jour il conteroit à ses petits enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants,
Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique
(Id., IV, 11),

idée bizarre et ironique, qui serait puérile et sans valeur si elle n'était pas mise en relief.

Différentes d'humeur, de langage et d'esprit,
Et d'habit
(Id., XII, 11).

Ce mot est surtout une plaisanterie du poète, mais en outre il prépare le trait final :

Quoique ainsi que la pie il faille dans ces lieux
Porter habit de deux paroisses.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?
(Id., VII, 17).

Le petit vers n'est qu'une plaisanterie, le poète s'amuse de faire parler une queue de serpent ; il met en outre en un relief singulier la plainte saugrenue qu'il annonce.

Mon ami, disoit-il souvent
Au savant,
Vous vous croyez considérable
(Id., VIII, 19).

Ce n'est pas le petit vers qui est important, c'est le suivant qu'il met en relief.

Il avoit du comptant
Et partant
De quoi choisir ; toutes vouloient lui plaire
(Id., I, 17).

Le petit vers indique d'une façon plaisante la conséquence : ce n'est pas à proprement parler ce qu'il contient qui est important, mais ce qu'il annonce et sur quoi il appelle l'attention.

Ami, reprit le coq, je ne pouvois jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix
(Id., II, 15).

Les deux petits vers mettent puissamment en relief, avec un petit air d'ironie, ce qu'ils contiennent; le rôle du premier est particulièrement d'attirer l'attention sur le second.

Au partir de ce lieu qu'elle remplit de crainte,
La perfide descend tout droit
A l'endroit
Où la laie étoit en gésine

(Id., III, 6).

Les petits vers sont justifiés parce qu'ils expriment le fait qui peint le mieux « la fourbe » annoncée de la chatte et prépare la suite. Le monomètre renforce les deux autres et accentue l'intérêt.

Nous n'avons encore parlé que des petits vers: quittons-les pour nous occuper des grands dont nous n'avons jusqu'à présent presque rien dit. Quand un grand vers vient après un plus petit, il i a en général ralentissement et en tout cas changement de mètre. Un ralentissement, nous le savons déjà, produit un écartement analitique des idées, qui permet d'en considérer un à un les détails, et un changement de mètre éveille l'attention. L'effet produit est donc en partie le contraire de celui qui résulte de l'emploi d'un petit vers après un grand, en partie le même. Nous devons par suite nous attendre à voir souvent le grand vers constituer exactement le même moyen d'expression que le petit; nouvelle contradiction pour l'observateur superficiel, mais pour nous nouvelle confirmation que nous sommes dans la bonne voie.

Un effet du grand vers dû à sa nature même, à sa lenteur et à son ampleur, c'est de convenir parfaitement à l'expression d'une idée grave, noble ou grandiose :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête ;
Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête

(La Fontaine, I, 22).

Les deux grands vers après les petits, ralentissant la mesure, introduisent un stile pompeux destiné à peindre l'orgueil du chêne ; — après ces deux alexandrins le vers de 8 sillabes met en relief l'idée importante qui s'oppose à la faiblesse du roseau et prépare le dénouement.

Et de me laisser à pied, moi,
Comme un messager de village ;
Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
Le fameux messager du souverain des dieux

(MOLIÈRE, *Amphitryon*),

même ton orgueilleux dans les deux grands vers.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?

(LA FONTAINE, VII, 17).

Après avoir énoncé simplement la cause de ses plaintes, la queue recourt à l'alexandrin pour exprimer son indignation ; la noblesse du langage sied à l'orgueil blessé.

Hé ! bonjour, monsieur du corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois

(ID., I, 2).

Les grands vers après des petits sont plus lents et peignent l'admiration.

Cet effet, le grand vers peut le produire de lui-même, sans venir après un vers plus court ; aussi le trouvons-nous parfois avec ce sens au début d'une fable :

Jupiter dit un jour : Que tout ce qui respire
S'en vienne comparoître aux pieds de ma grandeur ;
Si dans son composé quelqu'un trouve à redire,

Il peut le déclarer sans peur :
Je mettrai remède à la chose
(Id., I, 7).

Début en vers épiques comme il convient étant donné le personnage et la noblesse de ses paroles ; mais la fin de la période, qui expose le sujet de la fable, est en petits vers rapides.

Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre !
C'est en ces mots que le lion
Parloit un jour au moucheron
(Id., II, 9).

C'est le roi des animaux qui s'exprime ainsi ; les deux petits vers explicatifs n'ont pas d'importance, bien qu'ils présentent les personnages ; ce n'est que le poète qui parle ; c'est pourquoi l'on baisse d'un ton.

La raison du plus fort est toujours la meilleure.
Nous l'allons montrer tout à l'heure
(Id., I, 10).

Grand vers lent pour réflexion morale ; le petit vers qui annonce la fable n'a pas d'importance : on passe vite.

Maître corbeau, sur un arbre perché.
Tenoit en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage
(Id., 1, 2).

Dans cette exposition rapide en petits vers, il i a deux vers, les décasillabes à trois mesures, qui sont plus lents parce qu'ils désignent et en quelque sorte dépeignent ces deux personnages importants. Les deux vers plus courts et plus rapides, octosillabes à deux mesures, se correspondent par la place et l'assonance de leurs trois voyelles toniques.

Passons aux effets dus surtout au changement de ritme.

Nous constatons tout d'abord la même mise en relief, par la venue d'un grand vers après un vers court que tout à l'eure par le contraire.

Voici dans la même fable deux effets analogues rendus par ces moyens opposés : un vers court après un vers long, puis un vers long après un vers court. En somme c'est toujours un effet de contraste :

L'autre, envers les souris de longtemps courroucée,
Pour la dévorer accourut.
. . . .
Deux jours après notre étourdie
Aveuglément va se fourrer
Chez une autre belette aux oiseaux ennemie

(Id., II, 5).

Exemples isolés :

Il fait le partage lui-même,
Et donne à chaque sœur un lot contre son gré

(Id., II, 20).

Le grand vers contient l'idée importante, frappante, puisqu'elle est en contradiction avec ce qu'ont fait tous les juges et approuvé tous les Athéniens.

Il marchoit d'un pas relevé,
Et faisoit sonner sa sonnette ;
Quand l'ennemi se présentant,
Comme il en vouloit à l'argent,
Sur le mulet du fisc une troupe se jette

(Id., *ibid.*).

Après ces petits vers le grand vers lent contient tout l'événement qui est le nœud de la fable, annoncé par ce qui précède et déterminant ce qui suit.

Un amateur du jardinage,
Demi-bourgeois, demi-manant,
Possédoit en certain village,
Un jardin assez propre, et le clos attenant

(Id., IV, 4).

Dans cette introduction vive en petit vers, l'alexandrin attire

l'attention sur ce jardin et ce clos parce qu'ils vont jouer le principal rôle dans le récit.

Deux compagnons, pressés d'argent,
A leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un ours encor vivant,
Mais qu'ils tueroient bientôt, du moins à ce qu'ils dirent
(Id., V, 20).

A ces mots l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourroit aisément s'y tromper)
(Id., X, 2).

Laissez-moi carpe devenir :
Je serai par vous repêchée ;
Quelque gros partisan m'achètera bien cher
(Id., V, 3).

Le grand vers est destiné à faire briller aux yeux du pêcheur l'argument décisif.

Mais j'étois en pélérinage,
Et m'acquittois d'un vœu fait pour votre santé
(Id., VIII, 3),

c'est la raison importante qui doit apaiser et convaincre le lion.

Il faudrait donc, avec votre agrément,
L'éloigner par quelque voyage ;
Il est jeune, la fille est sage,
Elle l'oubliera sûrement,
Et nous le marierons à quelque honnête femme
(Musset, *Silvia*).

C'est la grande idée de la mère qui est exprimée dans l'alexandrin ; c'est son idée de derrière la tête qu'elle réserve pour sa conclusion et pour la réalisation de laquelle elle fait toutes ses démarches.

Lorsqu'une idée a été énoncée ou annoncée dans un petit vers, si l'on veut en préciser les détails on aura recours à l'écartement analitique dû à la lenteur d'un grand vers :

> Il étoit douteux, inquiet : [fièvre
> Un souffle, | une ombre, | un rien, | tout | lui donnoit la
> (La Fontaine, II, 14).

> Tout tire d'elle l'aliment.
> Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
> Enrichit le marchand, gage le magistrat,
> Maintient le laboureur, donne paye au soldat
> (Id., III, 2).

> De petits monstres fort hideux,
> Rechignés, un air triste, une voix de mégère
> (Id., V, 18).

Nous avons vu plus aut un effet très analogue obtenu par la continuation en petits vers d'un développement annoncé dans un grand ; voici ces deux cas réunis dans le même passage :

> Les planches qu'on suspend sur un léger appui,
> La mort aux rats, les souricières,
> N'étoient que jeu au prix de lui.
> Comme il voit que dans leurs tanières
> Les souris étoient prisonnières,
> Qu'elles n'osoient sortir, qu'il avoit beau chercher
> (Id., III, 18).

Les deux premiers petits vers sont le développement de l'idée commencée dans un grand vers ; les deux suivants sont dans la même note parce qu'il n'i a pas lieu de changer ; le grand vers de la fin est le développement de l'idée commencée dans un petit.

Il en résulte que si l'on veut mettre en relief tous les détails d'un développement, tous les traits d'une énumération, on n'aura qu'à changer le mètre à chaque fois, passant tantôt d'un grand vers à un petit, tantôt d'un petit à un grand :

Car il parle, on l'entend, il sait danser, baller,
Faire des tours de toute sorte,
Passer en des cerceaux ; et le tout pour six blancs
(Id., IX, 3).

Ils n'ont devant les yeux que des objets d'horreur,
De mépris d'eux et de leurs temples,
D'avarice qui va jusques à la fureur
(Id., XI, 7).

Cérès, commença-t-il, faisoit voyage un jour
Avec l'anguille et l'hirondelle :
Un fleuve les arrête ; et l'anguille en nageant,
Comme l'hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant
(Id., VIII, 4).

Un d'eux, le plus hardi, mais non pas le plus sage,
Promit d'en rendre tant, pourvu que Jupiter
Le laissât disposer de l'air,
Lui donnât saison à sa guise,
Qu'il ait du chaud, du froid, du beau temps, de la bise,
Enfin du sec et du mouillé,
Aussitôt qu'il auroit baillé
(Id., VI, 4).

C'est moi qui suis Sosie enfin, de certitude,
Fils de Dave, honnête berger ;
Frère d'Arpage, mort en pays étranger ;
Mari de Cléanthis la prude
Dont l'humeur me fait enrager ;
Qui dans Thèbe ai reçu mille coups d'étrivière,
Sans en avoir jamais dit rien ;
Et jadis, en public, fus marqué par derrière,
Pour être trop homme de bien
(Molière, *Amphitryon*).

Mercure voulant persuader à Sosie que c'est lui qui est Sosie met en relief chacun des faits qu'il signale, c'est-à-dire chacun de ses arguments en changeant de mètre chaque fois ; l'antépénultième est bien un fait de plus et fort important, puisqu'il n'i a que Sosie qui peut le connaître.

C'est pour ces raisons que les pièces en iambes ont une telle intensité de force; le mètre changeant à chaque vers, tout i est mis en relief. Les plus saillants sont pourtant les petits vers parce que les idées i sont présentées plus rapidement. Ne pouvant pas citer ici des pièces trop longues et d'ailleurs très connues, nous renverrons le lecteur aux trois suivantes :

A. Chénier, *Iambes*, VII :

> Quand au mouton bêlant la sombre boucherie...

A. Barbier, *Iambes*, *L'idole*
V. Hugo, *Châtiments*, *La reculade.*

Ce qui fait la vigueur, l'impression puissante de l'iambe, n'est pas ce fait qu'il i a continuellement changement de mètre, mais que les deux mètres qui alternent sont d'une part le plus ent et d'autre part le plus rapide de la versification française. Si les vers qui alternent sont d'autre vers, par exemple le vers de 10 et celui de 8, le contraste est beaucoup moins grand. Tous les éléments sont bien encore mis en relief, mais la vigueur a disparu. Voici un exemple emprunté à la *Nuit de décembre* qui fera bien sentir dans quelle mesure l'impression est moins puissante :

> Qui donc es-tu ? — Tu n'es pas mon bon ange ;
> Jamais tu ne viens m'avertir.
> Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
> Et tu me regardes souffrir.
> Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
> Et je ne saurais t'appeler...

et plus loin :

> Partez ! Partez ! la Nature immortelle,
> N'a pas tout voulu vous donner.
> Ah ! pauvre enfant, qui voulez être belle,
> Et ne savez pas pardonner !
> Allez, allez, suivez la destinée ;
> Qui vous perd n'a pas tout perdu....

Enfin, pour compléter ces renseignements qui caractérisent les iambes, nous ajouterons que l'on peut avoir exactement

le même mouvement ritmique et les mêmes rapports de vitesse si l'on fait alterner le vers de six sillabes avec le vers de quatre ; tous les éléments seront en relief de la même manière, mais l'ampleur aura disparu parce que les rimes arrivent trop vite, et que les deux ritmes se succèdent également trop vite ; d'où, au lieu de l'ampleur, une allure sautillante et saccadée :

Ni la vierge de Grèce,
Marbre vivant ;
Ni la fauve négresse,
Toujours rêvant ;
Ni la vive Française,
A l'air vainqueur ;
Ni la plaintive Anglaise,
N'ont pris mon cœur !

Tous ces beaux corps sans âmes
Plaisent un jour...
Hélas ! j'ai six cents femmes
Et pas d'amour !

(Th. Gautier, *Sultan Mahmoud*).

Une conséquence de ce que nous venons de dire, c'est que si tous les éléments d'un développement ou d'une énumération ont la même valeur, il faudra conserver le même mètre ; une fois un mètre adopté, si les vers qui suivent sont dans le même mètre, ils n'ont rien de saillant par l'effet du mètre :

Jean Lapin allégua la coutume et l'usage :
Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis.
Le premier occupant, est-ce une loi plus sage ?

(La Fontaine, VII, 16),

Pas de changement d'idée, pas de changement de mètre.

Nul mets n'excitoit leur envie ;
Ni loups ni renards n'épioient

La douce et l'innocente proie ;
Les tourterelles se fuyoient ;
Plus d'amour, partant plus de joie
(Id., VII, 1).

Nous signalerons à ce sujet quelques erreurs de La Fontaine, c'est-à-dire quelques points qui sont en contradiction avec les principes mêmes qu'il avait coutume d'appliquer ; car il i a des erreurs, des fautes et des négligences chez les plus parfaits, et il i a autant de profit à les relever, qu'à reconnaître et à admirer leurs mérites :

Tous furent du dessein, chacun selon sa guise :
L'éléphant devoit sur son dos
Porter l'attirail nécessaire,
Et combattre à son ordinaire ;
L'ours, s'apprêter pour les assauts ;
Le renard, ménager de secrètes pratiques ;
Et le singe amuser l'ennemi par ses tours.
Renvoyez, dit quelqu'un, les ânes qui sont lourds
(Id., V, 19).

Les quatre petits vers sont le développement de l'idée annoncée dans le grand, mais il n'i a pas de raison pour que le mètre change pour parler du renard et du singe qui ne jouent pas de rôle spécial dans cette fable, et il en résulte que le dernier vers qui noue la fable n'a pas le relief qui lui conviendrait.

Quatre animaux divers, le chat grippe-fromage,
Triste oiseau le hibou, ronge-maille le rat,
Dame belette au long corsage,
Toutes gens d'esprit scélérat
(Id., VIII, 22),

Il n'i a pas de raison pour mettre ainsi en évidence la belette qui ne joue pas de rôle particulier dans la fable. Tous les animaux devraient figurer dans des vers semblables ; il est probable que La Fontaine a dérogé ici à ses abitudes pour ne pas renoncer à cette jolie expression :

Dame belette au long corsage.

Nous avons vu plus aut qu'un contraste était bien marqué par un changement de mètre. Il en sera évidemment de même d'un changement quelconque dans les idées, dans la suite du développement, de l'arrivée d'un événement nouveau, de l'entrée en scène d'un nouveau personnage :

Sous un sourcil épais il avoit l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portoit sayon de poil de chèvre,
Et ceinture de joncs marins
(Id., XI, 7),

changement de mètre parce qu'on passe de la personne à son vêtement.

Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchoit d'un pas relevé
Et faisoit sonner sa sonnette
(Id., I, 4).

...ses plus proches voisins
Ne s'en sentoient non plus que les Américains.
Ce fut leur avantage : ils eurent bonne année,
Pleine moisson, pleine vinée :
Monsieur le receveur fut très mal partagé.
L'an suivant, voilà tout changé :
Il ajuste d'une autre sorte
La température des cieux.
Son champ ne s'en trouve pas mieux ;
Celui de ses voisins fructifie et rapporte
(Id., VI, 4).

Le premier petit vers développe l'idée indiquée dans le second émistiche de l'alexandrin qui le précède. L'alexandrin qui le suit marque un contraste; puis le ton change avec une autre série d'événements, et le dernier grand vers marque de nouveau un contraste.

Je la conduirai si bien
Qu'on ne se plaindra de rien.
Le ciel eut pour ses vœux une bonté cruelle
(Id. VII, 17).

Un nouveau personnage entre en action.

Daims et cerfs de climat changèrent,
Chacun à s'en aller fut prompt.
Un lièvre apercevant l'ombre de ses oreilles

(Id., V, 4).

...lassé de vivre
Avec des gens muets, notre homme, un beau matin,
Va chercher compagnie et se met en campagne.
L'ours, porté d'un même dessein,
Venoit de quitter sa montagne.
Tous deux par un cas surprenant,
Se rencontrent en un tournant.
L'homme eut peur : mais comment esquiver? et que faire?
Se tirer en gascon d'une semblable affaire
Est le mieux; il sut donc dissimuler sa peur.
L'ours, très mauvais complimenteur,
Lui dit : Viens t'en me voir. L'autre reprit : Seigneur

(Id., VIII, 10),

changement de mètre chaque fois qu'il i a changement de personnage ou événement nouveau ; au troisième petit vers il n'i a pas de changement de mètre parce qu'il s'agit d'un événement prévu. Le dernier évènement, préparé par l'avant dernier vers, est un événement unique à deux personnages.

Des taillis les plus hauts mon front atteint le faîte ;
Mes pieds ne me font point d'honneur,
Tout en parlant de la sorte,
Un limier le fait partir.
Il tâche à se garantir ;
Dans les forêts il s'emporte.
Son bois, dommageable ornement,
L'arrêtant à chaque moment,
Nuit à l'office que lui rendent
Ses pieds de qui ses jours dépendent

(Id., VI, 9).

Le premier changement de mètre marque un contraste : il oppose les pieds au front. Après ce vers de uit sillabes il survient un événement brusque et inattendu, l'arrivée du limier suivie de la fuite du cerf. Un changement de mètre était nécessaire, mais un vers d'un nombre de sillabes pair n'eût pas exprimé cette surprise et ce mouvement précipité; d'où l'emploi du petit vers boîteux de sept sillabes. Après quatre vers, l'octosillabe nous ramene pour le ton et l'idée au commencement de la fable.

> Messire loup vous servira,
> S'il vous plait, de robe de chambre.
> Le roi goûte cet avis-là.
> On écorche, on taille, on démembre
> Messire loup. Le monarque en soupa
> (Id., VIII, 3),

Après les conseils du renard, et l'acquiescement du lion, on passe immédiatement aux actes, à l'exécution ; d'où nécessité d'un changement de mètre. Il i a changement de mètre bien que ce soit un octosillabe, car il a trois mesures. En réalité c'est une sorte d'alexandrin qui arrive, mais un alexandrin dont la 4e mesure est rejetée par la rime sur le vers suivant. Ce « messire loup » qui est ainsi mis en relief par le vers de 10 sillabes était bien inattendu au commencement de la fable.

Nous venons de rencontrer un vers dans lequel le commencement seul est important ; c'est pour ce commencement qu'à lieu le changement de mètre, le reste du vers est insignifiant. Ce fénomène n'est pas rare chez La Fontaine, c'est même le cas le plus fréquent lorsqu'il emploie un vers de 10 sillabes isolé ; cela s'explique fort bien ; une fois qu'il a mis en relief ce qu'il voulait faire ressortir, qu'importe la fin du vers? En voici d'autres exemples :

> Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
> Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
> Que le défunt. Ah! dit-elle aussitôt
> Un cloître est l'époux qu'il me faut
> (Id., VI, 21).

Les mots en rejet dans le vers de 10 sont ce qu'il i a de plus saillant dans toute la fable. C'est en même temps le centre de la fable ; toute la première partie i aboutit, et c'est le point de départ de tout le reste. — Le second émistiche est sans intérêt ; le ritme n'a donc changé que pour ces mots, car le second émistiche est celui d'un alexandrin.

Vous moquez-vous? dit l'autre : ah! vous ne savez guère
  Quelle je suis. Allez, ne craignez rien

(Id., VIII, 6),

ce « quelle je suis » annonce tout le reste de la fable, étant donné qu'il va être immédiatement commenté par

L'autre grille déjà d'en conter la nouvelle ;
Elle va la répandre en plus de dix endroits.

Il vendit son tabac, son sucre, sa cannelle,
  Ce qu'il voulut, sa porcelaine encore :
Le luxe et la folie enflèrent son trésor ;
    Bref, il plut dans son escarcelle

(Id., VII, 14).

« Ce qu'il voulut » est le mot important, le résumé de toute la première partie, la même idée que le vers de huit sillabes ; le deuxième émistiche est presque du remplissage.

Il avoit dans la terre une somme enfouie ,
  Son cœur avec, n'ayant autre déduit
    Que d'y ruminer jour et nuit

(Id., IV, 20),

« son cœur avec » prépare les lamentations qui vont suivre.

Nous croyons avoir examiné dans les exemples précédents tous les cas qui peuvent se présenter et comme ils s'expliquent tous parfaitement par les principes que nous avons posés au début, la justesse de nos explications est par là démontrée. Néanmoins, comme dit le fabuliste :

Deux sûretés valent mieux qu'une,
Et le trop en cela ne fut jamais perdu.

Nous allons donc vérifier les résultats obtenus et les faits constatés dans des exemples isolés, par l'étude détaillée de deux fables tout entières :

Le Gland et la Citrouille (IX, 4)

Dieu fait bien ce qu'il fait. Sans en chercher la preuve
En tout cet univers, et l'aller parcourant,
Dans les citrouilles je la treuve.

Ton noble pour la réflexion morale et parce qu'il est question de Dieu, cf. p. 98. La même mètre lent se continue pour peindre la durée qu'il faudrait pour parcourir tout l'univers en cherchant. Petit vers pour montrer la rapidité de la trouvaille et la singularité de cette trouvaille ; il i a dans ce changement de ritme non seulement l'expression d'un changement d'idées, mais aussi d'une plaisanterie. C'est en même temps l'annonce du sujet.

Un villageois, considérant
Combien ce fruit est gros et sa tige menue :
A quoi songeoit, dit-il, l'auteur de tout cela ?
Il a bien mal placé cette citrouille-là !

Introduction rapide par un petit vers du principal personnage ; mais aussitôt après, le vers s'allonge et se ralentit pour exposer les considérations du villageois, considérations fort importantes parce qu'elles déterminent l'existence de la fable, et lentes en même temps parce que les réflexions d'un villageois ne sont généralement pas rapides ; il ne comprend pas vite. L'idée et la situation ne changent pas durant ces trois vers, aussi n'i rencontrons-nous pas de changement de mètre. Mais dès qu'il a trouvé la solution, qu'il sait ce qu'il aurait fallu faire, il i a changement de mètre pour marquer le changement de son état d'esprit, et adoption d'un vers plus rapide pour peindre la vivacité avec laquelle il expose sa trouvaille :

Eh parbleu ! je l'aurois pendue
A l'un des chênes que voilà ;

C'eût été justement l'affaire :
Tel fruit, tel arbre, pour bien faire.

Là-dessus changement d'idée complet ; c'est en quelque sorte l'auteur qui prend la parole, quoique au fond ce soit toujours notre villageois qui poursuit ses réflexions, qui déplore de n'avoir pas été consulté par le Créateur, et tournant à cette idée ses regards vers le ciel, aperçoit un gland sur un chêne, le considère, l'examine et brusquement trouve ce que Dieu aurait dû faire. Voilà l'explication du changement de ritme qui nous amène quatre vers lents suivis d'un petit vers rapide :

C'est dommage, Garo, que tu n'es point entré
Au conseil de celui que prêche ton curé ;
Tout en eût été mieux : car pourquoi, par exemple,
Le gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,
Ne pend-il pas en cet endroit ?

Non seulement il a trouvé qu'il fallait mettre le gland à la place de la citrouille, mais encore que Dieu s'est trompé. Cette seconde découverte doit être énoncée avec la même vivacité et la même assurance que la précédente, aussi n'avons-nous pas de changement de mètre :

Dieu s'est mépris : plus je contemple, etc.

Pourtant, au moment où il vient de lancer cette érésie, il éprouve un scrupule, il examine de nouveau la question, d'où le vers lent, mais n'i trouve que la confirmation de sa précédente conclusion, qu'il répète en d'autres termes dans le même mètre vif que précédemment :

Dieu s'est mépris : plus je contemple
Ces fruits ainsi placés, plus il semble à Garo
Que l'on a fait un quiproquo.

Là-dessus l'auteur prend la parole pour nous raconter la suite de l'aventure, d'où changement de mètre et adoption d'un mètre lent, parce qu'il n'i a pas de raison pour en prendre un qui soit vif. Nous avons une série de neuf tétramètres de douze sillabes :

Cette réflexion embarrassant notre homme,
On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit ;
Sous un chêne aussitôt il va prendre son somme.
Un gland tombe : le nez du dormeur en pâtit.
Il s'éveille ; et portant la main sur son visage,
Il trouve encor le gland pris au poil du menton.
Son nez meurtri le force à changer de langage :
Oh ! oh ! dit-il, je saigne ! Et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde...

Pourquoi l'auteur n'a t-il pas changé de mètre dès le second vers de cette tirade, pour les paroles de Garo :

On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit,

parce que le villageois qui dort déjà à moitié ne les a sûrement pas prononcées d'un ton bien vif, mais surtout parce que placées ainsi au milieu de la narration et encadrées dans le récit fait par le poète, elles perdent en quelque sorte leur personnalité, bien qu'elles soient au stile direct, et deviennent simplement comme ce qui les précède et ce qui les suit un des événements que rapporte le fabuliste. Au uitième vers, le dormeur réveillé reprend la parole ; pourquoi n'i a-t-il pas changement de mètre ? les paroles du paysan ne sont-elles pas une brusque explosion de surprise suivant les constatations qu'il a faites ? Non ; c'est en faisant ces constatations qu'il parle et qu'il se prend à réfléchir sur ce qui lui est arrivé et ce qui aurait pu lui arriver, et pas plus ici que précédemment ses réflexions ne sont rapides : la nature de son cerveau s'i oppose absolument :

Oh ! oh ! dit-il, je saigne ? et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde,
Et que ce gland eût été gourde ?

Le petit vers rapide qui termine cette frase est là parce que au milieu de sa méditation il se rappelle soudain les réflexions qu'il avait faites avant son sommeil ; c'est comme plus aut la conclusion de ses réflexions, aussi avons-nous le même ton que précédemment ; notons d'ailleurs que ce vers est d'une

importance capitale puisqu'il rappelle tout le sujet de la fable et amène le dénouement ; il était donc nécessaire de le mettre en relief.

En même temps le villageois se rappelle que non seulement il voulait mettre les citrouilles à la place des glands, mais qu'il accusait aussi le Créateur de s'être mépris ; il envisage ce second point, d'où le vers lent :

Dieu ne l'a pas voulu : sans doute il eût raison,

et aussitôt qu'il a trouvé la solution de ce problème il le dit de nouveau vivement :

J'en vois bien à présent la cause.

La fable est terminée, l'auteur en a exposé tous les événements, et n'a plus rien d'intéressant à nous dire, aussi la clôt-il brusquement sans changer de ritme par deux petits vers rapides :

En louant Dieu de toute chose,
Garo retourne à la maison.

Prenons une fable un peu plus compliquée :

Les deux Pigeons (IX, 2)

Le poète introduit ses personnages et expose le sujet de la fable en petits vers rapides :

Deux pigeons s'aimoient d'amour tendre :
L'un d'eux, s'ennuyant au logis,
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays.
L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?
Voulez-vous quitter votre frère ?
L'absence est le plus grand des maux :
Non pas pour vous, cruel ! Aux moins que les travaux...

Pourquoi n'avons-nous pas changement de mètre pour la réflexion morale :

L'absence est le plus grand des maux ?

parce qu'elle est ici un des arguments de l'un des deux pigeons, exactement au même titre que

Voulez-vous quitter votre frère,

et que par conséquent il la dit du même ton. Mais lorsque son discours devient un reproche personnel, le mètre change aussitôt :

Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux...

Dans ce vers, fénomène que nous avons rencontré plusieurs fois, c'est le premier émistiche surtout qui est important, et c'est pour lui uniquement qu'a lieu le changement de mètre. Le second émistiche sert à introduire un développement nouveau, un nouvel argument suscité au pigeon par son amour pour son frère, argument dont les éléments sont mis en relief par un changement de mètre immédiat, un retour au vers de 8 sillabes dès la fin de cet alexandrin :

.... Au moins, que les travaux,
Les dangers, les soins du voyage,
Changent un peu votre courage.
Encor si la saison s'avançoit davantage !

Nous voyons un nouveau changement de mètre parce que l'oiseau passe des possibilités générales aux faits particuliers, et une fois ce mètre déterminé tous les faits particuliers qui lui viennent à l'esprit, il les énonce dans le même mètre :

Encor si la saison s'avançoit davantage !
Attendez les zéphyrs : qui vous presse ? un corbeau
Tout à l'heure annonçoit malheur à quelque oiseau.
Je ne songerai plus que rencontre funeste,
Que faucons, que réseaux. Hélas ! dirai-je, il pleut.

Ces deux mots « que faucons, que réseaux » sont le développement de cette expression plus générale « que rencontre funeste » ; ordinairement dans un cas pareil, nous l'avons vu,

La Fontaine insiste sur les détails qui précisent une idée générale en changeant de mètre ; il ne l'a pas fait ici, mais il leur a donné un relief équivalent en coupant le sens à l'émistiche. Il i a trouvé cet avantage d'avoir à sa disposition un second émistiche pour introduire, comme tout à l'eure, une idée nouvelle. Le pigeon ne craint pas seulement pour son ami le danger accidentel et problématique d'être tué ou pris, mais sa sollicitude fraternelle va jusqu'à s'inquiéter des simples souffrances que lui causeront certainement les changements d'atmosfère ; cette idée était déjà comprise dans ce vers :

Encor si la saison s'avançoit davantage !

mais il la reprend ici sous un autre aspect, avec une allure plus vive en montrant à l'égoïste voyageur quelles seront ses continuelles angoisses, les questions qu'il se posera avec inquiétude, et il les présente en stile direct, comme s'il se les faisait déjà. C'est pourquoi, aussitôt cette pensée introduite par le second émistiche, le mètre change et redevient plus rapide :

..... Hélas ! dirai-je, il pleut :
Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,
Bon soupé, bon gîte, et le reste ?

Cette expression « tout ce qu'il veut » se détaille et se précise dans le vers suivant ; c'est bien encore un octosillabe, mais il est ritmé à trois mesures au lieu de deux ; il est donc notablement plus lent (il i a ralentissement d'un tiers) et produit l'écartement analitique nécessaire.

Le pigeon cesse de parler et le poète nous indique l'effet produit sur son compagnon par ses paroles. Il faut un nouveau changement de mètre. La Fontaine l'obtient très simplement en rendant à l'octosillabe son allure abituelle à deux mesures :

Ce discours ébranla le cœur
De notre imprudent voyageur ;
Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
L'emportèrent enfin....

Il semblait qu'il allait céder, mais il se produit soudain un revirement dans son opinion et il s'abandonne à son projet aventureux. Ce revirement est marqué par le retour à l'alexandrin qui subsistera tant que l'idée se développera sans qu'aucun détail demande à être mis en relief :

> Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
> L'emportèrent enfin. Il dit : Ne pleurez point ;
> Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite.
> Je reviendrai dans peu conter de point en point
>   Mes aventures à mon frère ;
> Je le désennuierai. Quiconque ne voit guère,
> N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
>   Vous sera d'un plaisir extrême.
> Je dirai : j'étais là ; telle chose m'avint :
>   Vous y croirez être vous même

Le premier petit vers :

>   Mes aventures à mon frère,

contient dans les mots « à mon frère » l'unique marque de tendresse que le voyageur donne à son ami. Il demandait pour cela seul à être mis en évidence, mais il sert surtout à attirer l'attention par le changement de mètre qu'il constitue, et elle se porte sur le commencement du vers suivant :

> Je le désennuierai....

C'est en effet le grand argument qu'il oppose aux bonnes raisons du pigeon casanier. Il est beaucoup moins sentimental que ce dernier, et ne trouve pas autre chose à dire. Il s'efforce alors de mettre sa justification en valeur, mais il ne lui vient à l'esprit que des développements sans ampleur. C'est sec, c'est décousu, impression que le poète donne bien en brisant ses vers à la césure, en faisant commencer et finir les propositions à cet endroit. Il réussit pourtant, à force de retourner son argument sous toutes ses faces, à le mettre encore deux fois en relief, au moyen de ce petit vers :

>   Vous sera d'un plaisir extrême,

puis de ce dernier :

Vous y croirez être vous-même.

La discussion est terminée. Le poète prend la parole pour nous raconter le départ et les premiers événements qui le suivirent, et naturellement pour cela il revient au grand vers de 12 sillabes :

A ces mots, en pleurant, ils se dirent adieu.
Le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage
L'oblige de chercher retraite en quelque lieu.
Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage
Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.
L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie ;
Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
Voit un pigeon auprès : cela lui donne envie ;
Il y vole, il est pris : ce blé couvroit d'un lacs
Les menteurs et traîtres appâts.

Le petit vers qui termine cette période est fort important et le poète le met en relief parce qu'il rappelle un des maleurs annoncés par le pigeon demeuré au logis :

Je ne songerai plus... que réseaux.

Le fabuliste n'a pas cru devoir s'appesantir sur le premier événement, « l'orage », qui

Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.

Le pigeon en a souffert sans doute, mais il n'en a pas fait grand cas : c'était prévu, il s'i attendait et ce n'est pas assez grave pour le faire renoncer à son projet. Nous ne devons pas nous i appesantir plus que lui ; mais cette fois c'est la seconde peine qu'il éprouve, et beaucoup plus terrible : « il est pris » ; ce n'est plus un de ces événements qui sont dans l'ordre naturel des choses, c'est un accident. Cela lui donne à réfléchir et à nous aussi, grâce au petit vers qui attire notre attention.

L'auteur reprend le même ton pour la suite de son récit :

Le lacs étoit usé : si bien, que de son aile,
De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin :

Quelque plume y périt ; et le pis du destin
Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle
Vit notre malheureux, qui, traînant la ficelle
Et les morceaux du lacs qui l'avoit attrapé,
Sembloit un forçat échappé.

Le petit vers est là pour nous montrer le changement survenu dans l'état du voyageur : il n'est plus alerte et gai comme au départ, il s'enfuit, il a peur, il est même gêné dans son vol par les morceaux du lacs qui lui restent attachés, et un nouveau danger le menace, un autre des accidents annoncés (« je ne songerai plus... que faucons »), et c'est même là surtout ce que le petit vers doit mettre en relief en attirant l'attention sur le commencement du grand vers suivant :

Le vautour s'en alloit le lier...

Le poète continue :

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues.
Le pigeon profita du conflit des voleurs,
S'envola, s'abattit auprès d'une masure,
Crut pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure.

Nous avons montré à plusieurs reprises que lorsqu'il survient un nouveau personnage, lorsqu'un nouvel événement se produit, La Fontaine a coutume de changer de mètre. Ici, le vautour, l'aigle arrivent sans changement de ritme, et de l'aigle on passe de nouveau au pigeon en gardant le même vers. C'est qu'à cet endroit il n'i a en réalité qu'un seul personnage en jeu, le pigeon, et tout le reste n'est que la série des aventures qu'il éprouve.

Les deux petits vers qui terminent cette dernière frase :

Crut pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure,

prouvent bien ce que nous disions tout à l'eure que le lacs lui avait donné à réfléchir ; mais au moment où l'on croit

qu'il est complètement découragé, qu'il est convaincu que son frère avait raison, et ne va plus songer qu'à l'aller rejoindre, il se rassure soudain, pense que ses peines sont terminées et se dispose sans doute, tant est grande sa vanité, à poursuivre sa route pour avoir des événements plus gais à raconter à son frère. Cette idée demandait à être mise en relief ; les deux petits vers i pourvoient.

Mais un nouvel accident survient, un accident qui n'avait pas été annoncé par l'autre pigeon et qui fait contraste avec la quiétude que l'oiseau était en train de recouvrer. Un changement de mètre exprime ce contraste :

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde, et du coup tua plus qu'à moitié
La volatile malheureuse,
Qui, maudissant sa curiosité,
Traînant l'aîle et tirant le pied,
Demi-morte, et demi-boîteuse,
Droit au logis s'en retourna :
Que bien, que mal, elle arriva
Sans autre aventure fâcheuse.

Le petit vers « la volatile malheureuse » n'a aucune importance en lui-même, mais il sert à introduire et à mettre en relief le vers de dix sillabes « qui maudissant sa curiosité », dont le rôle est considérable : il nous oblige à faire un retour en arrière sur le commencement de la fable, s'oppose aux deux petits vers dont nous parlions tout à l'eure et nous montre le pauvre oiseau enfin convaincu et déplorant son funeste entêtement. Il i a changement de ritme pour le vers suivant parce que la description passe de l'état moral du pigeon à son état fisique. Enfin l'auteur n'ayant plus de nouvel événement à relater clôt rapidement sa fable sans changer de mètre comme dans « Le gland et la citrouille ».

La fable est terminée ; la joie qu'éprouvent les deux pigeons de se retrouver, nous l'imaginons aisément sans qu'il soit besoin de nous la décrire ; mais La Fontaine a voulu ajouter à ce récit une sorte de moralité sous forme de conseil. La meilleure transition qu'il ait trouvée pour introduire

ce nouveau développement a été précisément de nous dire, en prenant personnellement la parole, quel fut leur boneur d'être réunis. Du moment qu'il parle en son nom le ritme doit changer :

> Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
> De combien de plaisir ils payèrent leurs peines.

Naturellement le conseil qui se rattache à cela et que cette frase introduit doit débuter dans le même mètre :

> Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
> Que ce soit aux rives prochaines.

Le second vers contient l'idée principale, il renferme le conseil que donne le poète, conseil fondé sur les événements racontés dans la fable et évoque par conséquent le souvenir de toutes les tribulations de l'oiseau voyageur ; c'est pourquoi il est dans un mètre différent du précédent. Ce conseil, le fabuliste ne le donne pas en passant, il le développe, le reprend sous une autre forme pour i insister, d'où nouveau changement de mètre :

> Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,

Comment le même objet peut-il toujours plaire ?

> L'ennui naquit un jour de l'uniformité

a dit Voltaire ; mais Platon avait enseigné avant lui que le plaisir naît de la variété et du changement. Ce sera là pour La Fontaine le moyen de développer son idée « un monde toujours beau » et d'en préciser les détails en un vers plus rapide :

> Toujours divers, toujours nouveau.

Mais comment une seule personne peut-elle être « *un monde* » pour une autre ? Voilà une autre idée à préciser et si l'on veut que son développement fasse quelque impression il faut de nouveau changer le mètre :

> Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.

De même que tout à l'eure l'idée du boneur des deux pigeons réunis avait suggéré à l'auteur le conseil qu'il vient de nous donner et qu'il i a joint sans changer de mètre ; de même ici la dernière idée exprimée « comptez pour rien le reste », lui fait faire un retour en arrière sur lui-même et lui remet en mémoire des souvenirs personnels qu'il i rattache de la même manière sans changer de mètre ; il change d'idée particulière, il ne change pas d'état d'esprit général, et c'est toujours lui qui parle, toujours lui qui est en scène :

J'ai quelquefois aimé : je n'aurois pas alors,
    Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste,
    Changé les bois, changé les lieux...

S'il veut pourtant que nous comprenions bien la aute estime qu'il faisait de son boneur, il faut qu'il prenne un mètre plus rapide pour nous dire :

Contre le Louvre et ses trésors

et s'il veut renchérir encore sur cette idée il faudra recourir au contraire au vers lent qui analise les éléments d'idées qu'il contient :

Contre le firmament et sa voûte céleste

Quand au petit vers suivant :

Changé les bois, changé les lieux,

il n'a pas grand intérêt par lui-même ; ces bois et ces lieux le fabuliste ne pouvait les échanger contre rien puisqu'il ne les possédait même pas, et ils n'avaient pas pour lui une grande importance en eux-mêmes ; mais ce qui avait à son sentiment un prix unique et incomparable, c'étaient les souvenirs attachés à ces bois et à ces lieux. S'il a mis un petit vers à cet endroit, c'est donc pour introduire en lui donnant du relief le grand vers dans lequel il exprimera ces précieux souvenirs :

Honorés par les pas, éclairés par les yeux

de quelle divinité ? grand Dieu !

De l'aimable et jeune bergère
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis, engagé par mes premiers serments !

Nous ne nous attendions pas à cette aimable et jeune bergère ; mais nous avions tort : que peut-il i avoir au-dessus de l'objet des premières amours ? C'est bien ce que sent le poète ; il le met en relief par un changement de mètre et ne nous parle pas de ses autres amours. Il envisage un instant ce charmant souvenir, puis la mélancolie le prend et son ton devient grave et lent dès ce vers :

Je servis, engagé par mes premiers serments !

pour se maintenir dans la même note presque jusqu'à la fin :

Hélas ! quand reviendront de semblables moments !
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !

Pourtant ici un élan d'entousiasme et de désir l'oblige à prendre un mètre plus vif ; il ne quitte pas le vers de douze sillabes, mais il le bat à trois mesures, fénomène assez rare chez lui :

Ah ! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !

Mais il retombe aussitôt dans sa tristesse pour énoncer l'interrogation suivante qui est bien dans son esprit une affirmation :

Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?

Enfin le dernier vers, sous forme interrogative, est bien une autre affirmation, et grâce au resserrement sintétique du petit vers qui l'exprime, une conclusion :

Ai-je passé le temps d'aimer ?

Nous venons de voir avec quelle perfection La Fontaine a

manié le vers libre. Aussi quand nous trouvons au sujet de ses fables un jugement d'un grand poète absolument contraire au nôtre, sommes-nous obligés de le prendre en considération et de voir ce qui a pu le déterminer. Le grand poète qui a médit de La Fontaine, beaucoup plus grand poète que son critique à notre sens, c'est Lamartine qui écrit dans la Préface des *Méditations* : « On me faisait bien apprendre aussi par cœur quelques fables de La Fontaine ; mais ces vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebutaient ». On sait d'autre part que Lamartine « traitait en enfant » Alfred de Musset, également plus grand poète que lui. Avait-il un orgueil qui le portât à se faire le détracteur de tous ses rivaux passés ou contemporains ? Non, il était orgueilleux sans doute, mais pas au delà de ce qui est permis à un homme de génie qui a conscience de sa valeur. Ce qui lui a fait prendre en aversion les fables de La Fontaine, c'est tout d'abord que, comme la plupart de nos jeunes gens, il avait été contraint, dans son enfance, de les apprendre par cœur, sans les comprendre, sans qu'on lui donnât les explications qui auraient fait de cette étude une jouissance au lieu d'une corvée, et que, incapable de revenir sur cette première impression, il avait fait porter, comme il arrive trop souvent, sa rancune sur le poète qui n'en pouvait mais, au lieu de la laisser retomber sur ses mauvais maîtres, qui seuls la méritaient.

C'est là une raison, mais une faible raison. Les véritables motifs de son dédain pour La Fontaine et Musset, c'est dans la nature même de son esprit qu'il faut les chercher. Lui-même nous donne involontairement une indication quelques lignes plus aut que le passage cité : « La *Henriade*, dit-il, toute sèche et toute déclamatoire qu'elle fût, me ravissait ». Celui qui a pu un jour dans sa vie s'entousiasmer pour la poésie de Voltaire,

« Grand homme *assurément*, mais poète non pas »,

celui-là ne pouvait pas comprendre La Fontaine et Musset. La *Henriade* est écrite avec une grande facilité comme toutes les œuvres de Voltaire, mais les vers sont d'une

monotonie désespérante, d'une facture absolument lâchée, la langue est imprécise, redondante, bondée de chevilles, et toute poésie en est absente. Lamartine avait comme Voltaire une étonnante facilité, et peu de poètes ont su comme lui développer et étaler avec aisance la période française. Mais il avait le défaut de cette qualité ; il était incapable de se corriger, de supprimer ou de refaire un vers mal venu, et s'il nous a donné quelques-unes des plus belles pages de notre poésie, il en a trop laissé qui ne sont que du verbiage, avec une pensée si peu précise qu'on la saisit à peine, dans des vers d'une uniformité fatigante, et au fond moins armonieux réellement que simplement faciles. Le talent de Lamartine a toujours évolué dans un cercle d'idées extrêmement restreint, et ne lui permettait pas de comprendre les idées différentes des siennes ; voilà pourquoi La Fontaine et Musset devaient lui échapper pour une bonne part de leurs œuvres. Il faut ajouter, et c'est ce qui achèvera de nous expliquer son jugement sur La Fontaine, qu'il n'a jamais su se servir du vers libre. Nous allons nous en rendre compte par un exemple, que je ne prends pas au asard, mais que je choisis parmi les meilleures pièces qu'il ait faites en ce genre. Lamartine a donc fait des vers libres ? Si on le lui avait dit, il aurait sans doute protesté. Pourtant il faut bien le reconnaître, il a des pièces qui sont en vers libres exactement au même titre que l'*Amphitryon* de Molière, c'est-à-dire que plus exactement ce sont des stances libres, en ce sens que les rimes n'enjambent pas, comme chez La Fontaine, d'une période sur l'autre ; mais comme il n'i a pas deux de ces stances qui soient semblablement construites, les changements de mètres sont abandonnés absolument au caprice du poète, et c'est là par excellence ce qui constitue le vers libre. Pour cette pièce comme pour la plupart des suivantes il nous est impossible de citer le texte ; ce serait transformer notre livre en un recueil de morceaux choisis. Mais nous ne saurions trop recommander au lecteur de n'examiner nos analises qu'avec les textes sous les ieux :

La Retraite (Premières méditations)

1re strofe : Pourquoi débuter par un petit vers rapide ?

La Fontaine commence ainsi ses fables quand il veut présenter rapidement ses personnages. Les trois premiers vers peignent la situation de M. de Châtillon ; du moment que l'idée ne change pas, ils devraient être tous trois dans le même mètre, et ce mètre ne devrait pas être celui de 8 sillabes parce que l'idée exprimée ne demande nullement de la vivacité. Où le mètre devait changer, c'est au 4me vers : « Le temps... » qui conclut cette description de la situation du vieillard, et en même temps contient l'idée importante, celle qui annonce tout le développement et tout le sujet de la pièce. Pour les deux vers suivants il i avait lieu de changer de nouveau de mètre parce qu'ils reprennent l'idée exprimée dans le 4me en la présentant sous un autre aspect et en la précisant.

2me strofe : Le poète change de mètre et il a raison puisqu'il i a changement d'idée : dans la strofe précédente il a parlé d'une personne en particulier et dans celle-ci il arrive à des considérations générales. Pour le second vers il change de nouveau de mètre et c'est de nouveau avec raison ; j'ajouterai que le choix du mètre de ces deux premiers vers est très eureux, le petit vers ne contenant en somme que le sujet de la proposition et le grand vers qui suit étant parfaitement propre à dérouler en la mettant en relief l'opinion que le poète exprime sur la question. C'est le même procédé et les mêmes mètres qu'a employés La Fontaine lorsqu'il a dit :

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière.

Après ce grand vers le poète change de nouveau de mètre et ce changement est encore justifiable parce qu'il i a de nouveau changement de point de vue, qu'après nous avoir exposé ce que sont à ses ieux nos beaux jours, il nous montre maintenant le cas qu'il en faut faire, et qu'en même temps il ajoute une restriction à l'indifférence que le sage doit avoir pour eux, lorsqu'il dit « excepté nos amours », restriction qui annonce un nouveau développement. Mais quand ce nouveau développement arrive, un changement de mètre est nécessaire, et là, l'auteur ne l'a pas opéré ; il l'a fait attendre jusqu'au vers suivant :

c'est trop tard. Il fallait prendre le mètre de 12 syllabes dès le 5me vers et le garder pour tout le développement, sauf à le conclure, comme il l'a fait, dans un petit vers qui exprime son idée de la façon la plus nette et la résume.

3me strofe : Changement d'idée, d'où changement de mètre, et emploi du grand vers puisqu'il s'agit d'énoncer une sorte de maxime générale ; tout cela est fort bien, mais ne convient qu'aux deux premiers vers. Après, l'auteur quittant cette maxime générale pour revenir à son ami en particulier et la lui appliquer, un changement de mètre est nécessaire. Il fallait mettre en un petit vers à part l'idée exprimée par ces mots : « Tu le connais, ami ! » et comme ce qui vient immédiatement après développe en la précisant cette idée : « tu le connais », il fallait immédiatement reprendre le grand vers avec : « cet heureux coin de terre » et le garder pour tout ce développement où il n'i a rien qui demande un relief particulier. Pourtant dans la suite de ce développement Lamartine a introduit un petit vers :

Et, du monde embrassant la scène.

L'emploi de ce petit vers est justifiable, non qu'il contienne une idée qui fasse contraste avec ce qui précède ou ce qui suit immédiatement, mais parce qu'il annonce l'idée développée dans la stance suivante ; c'est-à-dire que si la strofe suivante n'existait pas, ce petit vers ne serait pas justifiable et que sa raison d'être n'est pas en lui-même, mais ors de lui.

4me strofe : Cette strofe ne faisant que développer et détailler la dernière idée exprimée, il devait i avoir changement de mètre. D'ailleurs le vers de 8 sillabes, grâce à sa vivacité, aurait admirablement convenu pour présenter rapidement et accumuler toutes les situations envisagées par l'auteur. En somme on pouvait faire toute la strofe dans le même mètre, et c'est le même vers de 8 sillabes qui à notre sens se serait le mieux adapté aux idées exprimées. Mais si l'on avait voulu indiquer dans ce développement des nuances de sens et en différencier les éléments par des changements de mètres, c'est au 5me vers qu'il fallait changer :

Tu vois les nations s'éclipser tour à tour,

car ceci est le développement de la dernière idée exprimée: « tout passe et rien ne change » et il fallait garder le nouveau mètre adopté jusqu'à la fin de la strofe. Mais changer au 6me vers, comme l'a fait Lamartine pour ce nouvel exemple présenté sous forme de comparaison :

Comme les astres dans l'espace

ce n'est nullement justifiable. Pourquoi le 7me vers :

De mains en mains le sceptre passe

est-il dans le même mètre que le précédent? On ne le voit pas bien ; car si le poète a voulu introduire des nuances dans ce dernier développement, nous passons ici de l'idée de la disparition à celle de la transmission et du remplacement, et un changement de mètre était justifiable. Enfin du moment que le 8me vers ne fait que reprendre l'idée exprimée dans le 7me, on peut admettre le changement de mètre opéré par l'auteur; mais nous le répétons, il eût été bien préférable d'exprimer dans un même mètre les idées contenues dans ces 4 derniers vers, et ce mètre aurait été le vers de 12 sillabes alors que celui de 8 aurait mieux convenu à la première moitié de la strofe.

5me strofe: Ici le poète semble avoir compris que le vers de 8 sillabes était le seul qui convînt pour exprimer la rapidité de la disparition des choses. Toute sa strofe est en vers de uit, sauf l'avant dernier qui est un alexandrin et qui n'est justifiable que par le désir du poète de mettre en relief le dernier vers:

Osaient nommer la vérité!

sans être obligé pour cela d'en faire un vers de 12 sillabes.

6me strofe: L'idée change complètement; l'auteur revient à son ami et lui demande ce que le sage doit faire au milieu du doute et de l'erreur ; mais il oublie de changer de mètre, et c'est une grave faute. Il en change deux fois dans la strofe, mais les deux fois c'est sans raison appréciable ; il n'i a que pour le dernier vers que l'on comprendrait un changement, et il n'i en a pas.

7me et 8me strofes: A ces deux strofes nous n'adresserons aucune critique. Dans la première il déclare que le sage c'est son ami, et pour cela il commence par changer de mètre, ce qui n'est que légitime. Cette strofe contient deux petits vers à relief tout à fait justifiés par la sens.

La 8me strofe est une sorte de prière adressée à Dieu, qui demande un ton grave et lent, aussi est-elle composée de 4 alexandrins, ce qui est irréprochable.

La 9me strofe ne fait que développer et détailler le dernier vers de la précédente :

Donnez tout à celui qui vous demande peu.

Un changement de mètre était donc néceesaire, mais une fois un nouveau mètre adopté il devait être conservé jusqu'à la fin de la strofe. Le poète a bien opéré le changement de mètre, mais dès le second vers il a changé de nouveau, ce que rien ne saurait justifier.

Enfin dans la 10me et dernière strofe le poète parle de lui-même pour opposer sa situation d'esprit à celle de son ami. Il i a changement de personnage et contraste d'idées. Un changement de vers est indispensable : Lamartine n'a pas changé. Quant aux deux changements de mètres qu'il a faits dans cette strofe même, ils sont justifiables par le sens.

En somme, on le voit, si Lamartine dans ce morceau a été parfois eureux dans le choix de son mètre, il s'est fourvoyé si souvent, et parfois dans des cas si nets et si certains que l'on peut en conclure sans ésitation que le vers libre est un instrument délicat dont le maniement lui échappait. Etonnez-vous après cela qu'il n'ait pas compris, qu'il ait même aï le poète qui i a déployé une si prestigieuse maîtrise!

Nous ne pouvons pas terminer notre étude sur le vers libre sans parler de cette école moderne qui écrit en petites lignes inégales ; je dis *lignes*, parce que souvent à mon sens ce ne sont pas des vers. Laissant de côté toute considération générale, nous prendrons un morceau et l'examinerons : la critique doit toujours porter sur des faits précis et non sur des idées a

priori. Il serait très facile de prendre en ce genre une pièce absolument inintelligible, mais notre critique n'aurait pas de portée. Nous emprunterons donc notre exemple au meilleur poète de cette école, M. H. de Régnier, et nous choisirons la portion de pièce, je n'ose dire la strofe, car ce ne sont pas des strofes, qui en toute impartialité nous a paru la meilleure dans un des derniers livres de l'auteur. C'est dans « la Corbeille des Heures » :

Les Heures d'Amour sont jeunes et belles.
Les voici toutes,
Regarde-les !
Que leur importe l'ombre ou les cieux étoilés,
Le doux soleil au fleuve et l'averse à la route,
Les roses d'autrefois, les épines d'alors,
Et les robes de pourpre et les couronnes d'or ?
Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?
Regarde-les.
Elles sont toutes là, couchées,
Chacune seule en sa pensée,
Aveugles, immobiles et belles ;
Mais l'Amour est au milieu d'elles,
Debout
Et mystérieux, tout à coup,
Dans l'envergure de ses ailes ;
Il chante nu au milieu d'elles,
Et toujours
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour.

Je ne crois guère que cette école ait fait mieux ; mais est-ce bon ? Voyons d'abord comment c'est construit. Laissons de côté l'idée qui est vague et simbolique, parfois obscure et ne nous occupons que de la facture matérielle. D'abord la rime : c'est tantôt une rime riche comme *importe* : *porte,* tantôt une rime simple comme *toujours* : *amour*, tantôt une assonance comme *debout* : *tout à coup*, tantôt rien du tout comme *belles* : *regarde-les*, à moins que le poète ne prononce *-lès*, ce qui est français quoique *-lés* soit plus courant et meilleur ; mais plus

loin *regarde-les* semble accouplé avec *couchées*, *pensées*, c'est-à-dire avoir un *é* fermé. Il i a évidemment un des deux endroits où l'assonance n'existe pas. D'ailleurs, quoiqu'il en soit de ce point un peu discutable, il i a dans d'autres morceaux quantité d'assonances sûrement fausses, une voyelle ouverte étant accouplée à une voyelle fermée. Maintenant comment sont réparties ces rimes et assonances de différentes qualités ; est-ce comme chez les grands classiques des XVIIe et XIXe siècles l'idée et l'éloignement qui déterminent le plus ou moins de richesse, en ce sens que les rimes sont d'autant plus riches que les mots qui les portent ont plus besoin d'être mis en lumière et sont plus éloignés l'un de l'autre ? Nullement, les deux rimes riches se suivent :

> Que leur importe
> Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?

et l'on ne voit pas qu'il i ait là rien qui demande un relief particulier. Nous avons une rime simple embrassée *toutes* : *route*, les autres étant plates ; je n'en saisis aucune raison. Les assonances sont aussi le plus souvent plates ; quelquefois croisées ou embrassées, sans que le motif en apparaisse. Enfin quand les rimes sont répétées et accompagnées d'assonances dans l'intérieur des lignes, on peut quelquefois i trouver le procédé fréquent chez les classiques qui a pour but d'insister sur tous les éléments d'un même développement et de le mettre en relief. C'est le cas ici :

> Les roses d'autrefois, les épines d'al*or*s,
> Et les *ro*bes de pourpre et les cou*ro*nnes d'*or* ?
> Que leur imp*or*te
> Le miroir, la corbeille et la clef et la p*or*te ?

Mais il faut remarquer d'abord que ces assonances ne commencent qu'au milieu du développement, et d'autre part que le plus souvent on chercherait en vain une raison analogue ; en sorte que dans les pièces de ce genre les sistèmes de rimes et d'assonances paraissent avoir été régis beaucoup plutôt par le asard que par l'art et la volonté.

Passons au ritme. Il i a dans ce morceau beaucoup de vers tels que les faisaient les classiques, et c'est sans doute là ce qui laisse à cette pièce une certaine allure. Il i a 6 vers de 12 sillabes qui sont ritmés à la classique; mais il i a bien d'autres choses : il i a un vers de 10, un de 9, 6 de 8, 4 de 4 sillabes, un de 3 et un de 2. Prenons le tout dans l'ordre où l'auteur le présente et voyons si ces vers si différents sont bien ritmés et si leur emploi est justifié.

Le morceau débute par un vers de 10 coupé au milieu, puis deux vers de 4. On peut justifier le changement de mètre en disant que ces deux petits vers contiennent l'annonce du sujet. Mais il i a ici une cassure dans le ritme : le mouvement a été donné par deux mesures impaires à 5 sillabes non accompagnées dans le même vers de mesures paires, et nous passons à deux mesures paires, ce qui est absolument choquant. Le choquant en poésie n'est ni rare ni à éviter; c'est en choquant son auditeur que l'on produit les effets les plus puissants, mais au moins faut-il que le sens l'exige, ce qui n'est point le cas.

Puis 4 vers classiques qui ne donnent lieu à aucune observation. Ils sont suivis d'un vers de 4 sillabes qui ne nous eurte en rien, puisqu'il vient ici après des vers auxquels les mesures paires ne sont pas étrangères; le changement de mètre est d'autre part justifiable par le sens, puisque le poète veut mettre en relief l'idée de leur *indifférence* à quantité de choses. Le vers de 12 sillabes qui suit est aussi justifiable et également le vers de 4 qui vient après, puisque l'écrivain veut insister sur cette idée :

Regarde-les,

et qu'il annonce par là le tableau qui doit les peindre. Cette description est essentiellement en vers de 8 sillabes et l'on ne voit pas du tout comment ce mètre vif et rapide peut convenir à la description de personnes couchées, immobiles et absorbées dans leurs réflexions ; l'alexandrin s'imposait. Dans cette description en vers de 8 sillabes, entre le second et le troisième vient celui de 9 sillabes ; on pourrait sans doute justifier un changement de mètre à cause de l'accumulation des épitètes, mais un vers de 9 sillabes au milieu de vers de

8 doit sonner faux à la plupart des oreilles ; pourtant, s'il i a quelque chose qui puisse l'excuser, c'est la manière dont il est ritmé : 2, 4, 3, mesures qui toutes sont familières aux vers de 8 sillabes. S'il avait le ritme impair fixe : 3, 3, 3, on aurait ici la même faute que nous avons relevée au début du morceau.

Ensuite vient un vers de 8, puis un vers de 2 : « Debout », justifiable par l'importance du mot, due à son opposition avec « couchées », dans le premier des octosillabes. Puis 3 vers de 8, un de 3 et un de 12 qui ne donnent lieu à aucune observation.

Donc pour le ritme nous avons des changements justifiables et d'autres qui sont fautifs ; mais presque tous ceux que l'on peut admettre sont trop marqués ; il i a discordance entre l'effet à produire et la puissance du moyen employé.

Au point de vue des expressions, en passant sur ce fait, en somme étranger à notre sujet, que tout le passage est faiblement écrit, il i a lieu de remarquer dans tout le morceau une certaine monotonie ; cette monotonie est voulue, mais elle est obtenue en répétant les mêmes mots, parfois les mêmes lignes, procédé absolument enfantin, ici tout artificiel et qui n'apparaît à l'état naturel que dans les littératures jeunes et primitives, on pourrait même dire sauvages, ce qui n'est en rien le cas de la nôtre. Voici ces répétitions :

Les Heures d'Amour sont jeunes *et belles*
Aveugles, immobiles *et belles*
— Les voici *toutes*
Elles sont *toutes* là, couchées
— *Regarde-les*
Regarde-les
— *Que leur importe* l'ombre ou les cieux étoilés
Que leur importe
— Mais l'Amour est *au milieu d'elles*
Il chante nu *au milieu d'elles*
— *Chacune* seule *en sa pensée*
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour

ce qui fait six répétitions ou reproductions pour 20 vers. Nos

grands poètes expriment la monotomie d'une façon très différente et très artistique : celle-ci ne l'est pas.

En somme nous avons là un morceau mal pensé, faiblement écrit, maladroitement rimé ou assonancé, inabilement ritmé et avec des répétitions indignes d'une littérature comme la nôtre. M. de Régnier nous dirait peut-être que tout cela est voulu, et que nous le mesurons à une aune qui n'est pas la sienne : c'est possible, mais ce n'est pas une excuse. Quelle impression fait en somme ce morceau si on le relit d'une traite ? celle de quelque chose qui n'est pas fait, qui n'est pas achevé ; on dirait un premier jet, une idée couchée sur le papier par l'auteur en attendant qu'il ait le loisir de la travailler, de la fouiller, de la préciser, de l'exprimer définitivement ; il semble que ce ne soit que le canevas, le squelette, la carcasse d'un poème à faire. Quoi qu'il en soit, ce n'est sûrement pas la poésie de l'avenir, ce n'est même pas celle du présent.

B. — Poèmes en strofes libres

Après avoir étudié les pièces en vers libres, nous sommes amenés par la force même des choses et leur enchaînement logique à étudier les strofes libres. En somme, à part les strofes qui sont composées de vers tous semblables entre eux, tous les autres tipes de strofes sont des strofes libres. Ainsi une strofe composée de trois vers semblables suivis d'un vers plus court, comme celles du *Souvenir* d'A. de Musset par exemple, est une strofe libre. Une strofe qui contient deux vers ou davantage différents des autres, est à plus forte raison une strofe libre ; telle la strofe de 8 vers, divisée en 4 vers de 12 sillabes, puis 2 vers de 12 sillabes suivis chacun d'un vers plus court, comme dans la pièce de V. Hugo, *A Villequier*. Mais ces œuvres ne peuvent pas être dites des pièces en strofes libres ; nous avons appelé pièces en vers libres celles dans lesquelles le vers, c'est-à-dire l'unité, change fréquemment et d'une façon irrégulière. Ici l'unité c'est la strofe et sa forme reste invariable. Quelle est la loi

des pièces de ce genre ? Le poète donne à la première strofe la forme qu'il veut et en varie librement les mètres, suivant l'idée exprimée. Mais une fois cette première strofe déterminée, comme toutes les autres doivent être semblables à celle-là, le poète n'a plus aucune liberté ; il n'a plus que des obligations. Elles peuvent se résumer ainsi : le poète doit modeler les idées qu'il exprime dans chaque strofe sur le moule qu'il a choisi. Il doit s'arranger de façon que dans chaque strofe prise isolément, tout changement de mètre soit justifiable et même exigé par le sens. Lorsque la strofe ne contient qu'un seul vers d'un mètre différent des autres, la tâche est aisée. Le poète n'a qu'à lui faire exprimer l'idée essentielle de la strofe, et autant que possible, si la suite du développement le permet, la même idée, l'idée dominante de la pièce présentée sous des formes différentes. Le *Souvenir* de Musset nous en a fourni un merveilleux exemple. S'il i a deux vers différant des autres, la chose est un peu plus compliquée, mais encore facile ; tel *A Villequier* de Hugo. Nous ne reviendrons pas sur ces deux pièces dont nous avons cité plusieurs passages. Si la strofe présente une grande variété de mètres, la difficulté devient très considérable. Nous en examinerons deux exemples ; d'abord la pièce de Musset intitulée *Rappelle-toi*. Le poète invite la femme qu'il a aimée et qu'il aime encore à se rappeler sans cesse leurs amours, et le développement, très simple, consiste à énumérer les différents moments pendant lesquels il l'engage à retrouver ce souvenir et aussi les circonstances qui le lui rapporteront d'elles-mêmes. Le tout est adressé à cette femme, mais suivant les passages elle est plus ou moins directement en jeu. Il i a 3 strofes composées de 4 vers de 10 sillabes, 2 de 12, 2 de 6 et 1 de 4.

1re strofe : Dans les 4 vers de 10 sillabes, vers, comme nous l'avons vu, un peu plus vifs que l'alexandrin, le poète signale deux circonstances purement extérieures et impersonnelles. Puis viennent deux circonstances personnelles à cette femme et qui la mettent directement en scène. Forcément elles demandent plus de relief que les précédentes ; pour leur donner la valeur qu'elles méritent, le poète les exprime en deux alexandrins, vers plus longs et un peu plus lents, qui lui

permettent de mieux étaler les idées qu'il exprime et d'insister davantage. C'est à ce moment qu'un fait extérieur lui rapportera ce souvenir et qu'il lui conseille de ne pas rester sourde à cette invitation. Le ritme ne change pas, mais le mètre change : le conseil et l'événement extérieur ne peuvent pas être exprimés dans le même mètre qui a servi à exposer les dispositions intimes de cette femme. Ce sont deux vers de 6 sillabes, puis un petit vers de 4 qui contient et met en relief la conclusion de la strofe et l'idée unique de toute la pièce.

2e strofe : C'est ainsi qu'est construite la première strofe ; on peut dire qu'elle est très bien construite, mais en somme il n'i avait pas de grandes difficultés à vaincre puisque le poète n'était entravé par rien [1]. A partir de la seconde strofe l'auteur n'a plus aucune liberté ; il est enserré dans un moule rigide, et les difficultés commencent. Voyons comment il en a trionfé. Dans la 1re strofe les 4 vers de 10 sillabes énoncent des circonstances étrangères à l'amante. Il en est de même ici : c'est de lui qu'il s'agit, non pas de celle qu'il aime ; mais avec les grands vers comme dans la 1re strofe la femme entre en scène :

Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême.

Dans le second grand vers nous avons une sorte de considération générale :

L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime

et il semble à première vue qu'il i ait ici une tache et que le mètre devait changer. Supposons donc que cette strophe est isolée, que le poète est libre de changer de mètre et d'employer celui qui conviendra le mieux à l'expression de son idée. S'il emploie un autre mètre, quel qu'il soit, il mettra cette idée générale dans un relief tout particulier. Or ce serait une faute, car elle ne joue pas de rôle important dans le morceau. L'idée importante est celle-ci : *Rappelle-toi*, *songe*

[1] Il va de soi que la première strofe d'une pièce n'est pas toujours et nécessairement celle qu'il a faite la première et qui lui a servi de tipe pour toutes les autres.

à nos amours. Ce grand vers ne fait qu'expliquer les idées exprimées dans les cinq premiers et annoncer les trois suivants ; c'est une sorte de transition, de trait d'union entre le commencement et la fin. Or La Fontaine nous a appris que l'on ne change de mètre que pour mettre quelque chose en relief, pour marquer un contraste, et que garder le même mètre c'est éviter tout relief. Le maintien de l'alexandrin est donc parfaitement justifié. D'ailleurs, et c'est par là que nous aurions pu commencer cette discussion, il n'i a changement d'idée entre le vers précédent et celui-ci que dans la forme ; en réalité, sous apparence de formule générale, il est la continuation du conseil donné et veut dire en quelque sorte : *Songe que* l'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.

Puis, avec les vers de 6 sillabes arrive, comme dans la 1re strofe, la circonstance extérieure qui doit rappeler le souvenir, et dans le petit vers de la fin la conclusion de la strofe et l'idée unique de toute la pièce.

3me strofe : La 3me strofe est construite exactement de la même manière que les deux précédentes et ne nous retiendra pas longtemps. Dans les 4 vers de 10 sillabes sont énoncées des circonstances étrangères à l'amante, et concernant proprement le poète. Avec les grands vers, elle entre en scène dans l'imagination de l'auteur :

Tu ne me verras plus...

Dans la suite de ces deux grands vers, c'est le poète qui est en jeu :

...mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle ;

ce n'est que de lui qu'il est question, mais il n'apparaît que pour les rapports qu'il aura avec son amante ; au fond c'est toujours d'elle qu'il s'agit et par conséquent il n'i a pas de raison pour que le ritme change. Dans les deux vers de 6 sillabes arrive comme dans les autres strofes la circonstance extérieure qui doit rappeler à la femme leurs amours, et en définitive dans le vers de 4 la conclusion de la strofe et du morceau.

On peut donc dire que cette pièce, malgré les difficultés qu'elle présentait, est irréprochable.

Voici maintenant une *odelette* de Th. de Banville, composée de 3 strofes contenant chacune un vers de 6 sillabes, un de 8, un de 12, un de 6, un de 8 et deux de 6, c'est-à-dire cinq vers lents et exactement de la même lenteur, les quatre de 6 sillabes et celui de 12, et parmi eux deux plus rapides, ceux de 8.

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les Dieux et la Mort !

Le soleil s'éteindrait
Pour laisser ta blancheur plus pure.
Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,
En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure
Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras !

Et lorsque nos deux cœurs
S'en iront aux sphères heureuses
Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,
Alors comme deux fleurs,
Joignons nos lèvres amoureuses,
Et tâchons d'épuiser
La Mort dans un baiser !

1re strofe : Aimons-nous et dormons...
Le premier vers énonce tout le sujet ; il exprime une idée pleine de mollesse et de langueur, ce qui est admirablement rendu par son vocalisme. Le ritme de son côté i est parfaitement adapté : mètre lent et court, la lenteur et la langueur étant des idées du même ordre et la brièveté du vers obligeant à resserrer l'idée. Un mètre vif aurait fait contre-sens.

Sans songer au reste du monde!

voici le mètre rapide et il est destiné à peindre par son mouvement une sorte de grand geste d'indifférence. Puis l'idée change, d'où changement de mètre ; il est question d'éléments puissants et grandioses : l'alexandrin s'impose :

Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts ;

avant le verbe arrive une sorte de parentèse, un complément circonstanciel, d'une importance capitale car il énonce la condition même de ce qui doit se produire, et il répète en quelque sorte l'idée exprimée dans le premier vers, aussi est-ce le même mètre lent et court qui revient :

Tant que nous nous aimons,

puis vient le vers rapide comme pour écarter vivement la crainte que pourraient suggérer ces terribles éléments et comme pour rassurer son amante :

Ne courbera ta tête blonde.

Enfin la raison de cette confiance sans bornes est énoncée sous forme de sentence générale. C'est, nous l'avons vu, l'alexandrin que l'on emploie généralement en pareil cas ; seul, avec sa lenteur et son ampleur, il convient à ces sortes d'idées. Et c'est bien en effet une sorte d'alexandrin que nous avons ici, mais un alexandrin à rimes léonines, qui sous forme de deux vers de six sillabes a l'avantage sur l'alexandrin proprement dit de mettre plus en relief les éléments qu'il contient, grâce à sa rime intérieure et à sa coupure plus nette :

Car l'amour est plus fort
Que les dieux et la Mort !

Telle est la première strofe et l'on ne voit pas trop quelle critique on pourrait lui adresser au point de vue du ritme.

Voyons les autres. Dans les deux autres strofes les idées ne correspondent pas vers par vers à celles de la 1re strofe ; nous sommes donc obligés de les examiner en elles-mêmes, en ne nous occupant plus guère de la 1re strofe que pour le cadre qu'elle nous fournit.

Dans le premier vers il s'agit d'une sorte d'être puissant comme dans l'alexandrin de la première strofe et de l'action qu'on lui attribue. Nous n'avons pas ici un alexandrin, mais un vers de six sillabes qui a le même ritme, c'est-à-dire que le poète emploie le même ton, comme il convient :

Le soleil s'éteindrait,

puis vient, avec l'octosillabe qui suit, une sorte d'élan d'admiration qui justifie parfaitement l'emploi d'un mètre rapide :

Pour laisser ta blancheur / plus pure ;

mais l'élan d'admiration n'existe et par conséquent le mètre n'est justifié qu'à condition de le couper après *blancheur* et pas après *laisser*. L'alexandrin qui suit contient une idée tout à fait analogue à celle qui est exprimée dans l'alexandrin de la première strofe, et son emploi se justifie par les mêmes raisons :

Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,

mais dans les deux vers suivants il semble qu'il i a une faiblesse :

En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure ;

c'est le vers qui contient le mot « n'oserait » qui correspond pour l'idée à celui-ci « ne courbera ta tête blonde » ; c'est celui qui est destiné à écarter la crainte, c'est dans celui-là qu'il faudrait le mouvement rapide. Quant au vers suivant, il ne contient que le complément direct de « n'oserait », et si ce complément, par la nature de l'idée qu'il représente, demande de la légèreté, ce que l'on obtient par le choix des voyelles, et que le poète a en effet obtenu ici de cette manière, il ne comporte nullement la rapidité. On pouvait mettre en relief cette idée pour bien établir le contraste entre la douceur de l'action supposée et la puissance de l'agent, mais pour cela un changement de mètre suffisait et c'est un vers lent qui aurait convenu. Quant aux deux petits vers qui suivent :

Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras.

ils ne font que reproduire la même idée que celui-ci de la première strofe :

Tant que nous nous aimons...

C'est donc en toute justice que le poète reprend le même mètre et développe son idée en deux vers de six sillabes sous forme d'un faux alexandrin à rime léonine.

3e strofe : Et lorsque nos deux cœurs

ce petit vers qui ne signifie rien, qui ne contient, avec quelques mots sans valeur, que le sujet de la proposition développée postérieurement, détone absolument à côté des vers correspondants et si pleins des deux autres strofes :

Aimons-nous et dormons....
Le soleil s'éteindrait....

C'est là une faute grave. Qu'est-ce qu'il fallait mettre ? cela ne nous regarde pas ; nous n'avons pas à refaire la pièce de Banville, mais seulement à l'examiner. Ensuite vient le vers rapide, le vers de 8 sillabes, absolument justifié par le mouvement que suppose l'idée qu'il exprime :

S'en iront aux sphères heureuses,

puis nous avons l'alexandrin :

Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,

qui n'est pas bien remarquable, à tel point que l'on a le droit de se demander s'il n'est pas tout entier une cheville, mais dont l'emploi pourrait enfin à la grande rigueur être à peu près excusé par la prétendue élévation de l'idée exprimée. Le petit vers lent qui suit n'est pas meilleur que le premier de la strofe ; alors qu'il devrait renfermer des idées importantes, il contient un mot insignifiant, puis une comparaison sans intérêt et dont la justesse est extrêmement contestable :

Alors, comme deux fleurs...

Quant aux trois derniers vers, nous n'avons aucune critique à leur adresser, loin de là. D'abord un élan d'entousiasme :

Joignons nos lè|vres amoureuses,

puis deux petits vers graves et lents, correspondant en quelque sorte à un alexandrin, qui mettent en relief l'aboutissement de toute la pièce et de tous les désirs du poète, en une idée qui rappelle celles qui ont été exprimées dans les vers correspondants des autres strofes, et les efface par la conclusion qu'elle comporte :

Et tâchons d'épuiser
La Mort dans un baiser !

En somme une jolie et bonne pièce, contenant une première strofe excellente et deux autres qui ne sont pas mauvaises, malgré quelques taches.

Des pièces de ce genre, étant donné que c'est une strofe de forme invariable qui est l'unité, sont absolument comparables aux poèmes dans lesquels on n'a qu'un seul et même vers du commencement à la fin.

Les pièces en vers libres étant celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire le vers change fréquemment et irrégulièrement, les pièces en strofes libres sont celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire la strofe, change de structure fréquemment et d'une façon plus ou moins irrégulière.

Il peut se faire que dans une pièce en strofes libres toutes les strofes soient différentes les unes des autres, de même que dans une pièce en vers libres le mètre peut à la rigueur changer à chaque fois. Telle est celle de Lamartine que nous avons critiquée tout à l'eure. Ne pouvant pas rester à ce sujet sur une impression plutôt mauvaise, nous signalerons comme exemple à peu près irréprochable dans ce genre, la pièce d'A. de Musset intitulée « Souvenir des Alpes ». Après les études que nous venons de faire, elle n'aura pas besoin de commentaire.

Le plus souvent, de même que dans les pièces en vers libres il i a d'ordinaire plusieurs vers du même tipe et souvent à la suite les uns des autres, de même les pièces en strofes libres contiennent plusieurs strofes du même tipe et souvent à la suite les unes des autres, par séries. Nous considérerons d'abord un tipe qui est représenté par exemple par la *Nuit d'octobre* d'A. de Musset. Cette pièce est constituée par des tirades d'étendue variable, entremêlées de strofes de différents tipes, et il faut noter que dans les tirades, quel qu'en soit le mètre, les rimes sont croisées et le sens finit tous les 4 vers, en sorte que l'on pourrait à la rigueur, ce qui n'est nullement nécessaire, les considérer comme des agrégats de strofes de 4 vers.

Le poète, mélancolique et rêveur, commence par 4 vers où il dit comment son amour et sa jalousie ont disparu et étant donné sa disposition d'esprit, c'est le mètre lent de 12 sillabes qui convient. — La muse, pleine d'intérêt pour son poète, vient l'interroger, non pas comme une personne indifférente, mais en somme comme une personne étrangère, c'est-à-dire d'un ton qui n'a pas de raison pour être grave et lent comme celui du poète ; elle emploie le vers vif de 8 sillabes. — Le poète répond avec le ton grave de la mélancolie par 4 alexandrins. — Puis la muse essaie de le consoler et se sert pour cela de frases générales comme on fait d'ordinaire en s'adressant aux personnes affligées, et l'invite à lui raconter sa peine ; elle ne change pas de ton ; elle se sert toujours du mètre de 8 sillabes. — Le poète dans sa réponse garde la même disposition d'esprit et par suite le même ton, il reprend l'alexandrin et se dispose à raconter ses maleurs. — Alors la muse qui ne veut que le consoler et qui craint que le récit de ses peines ne réveille sa colère, lui demande toujours du même air et dans le même ton, s'il pourra parler avec calme et s'il est vraiment guéri. — Le poète la rassure ; il est bien guéri, dit-il, mais il s'exprime toujours dans le même ton grave et triste. — Enfin la muse termine cette sorte de prélude en lui disant qu'elle est prête à l'écouter et qu'il n'a plus qu'à parler.

En somme cette première partie est un dialogue où l'attitude des deux personnages et leurs dispositions d'esprit restent les mêmes du commencement à la fin, le poète mélan-

colique et grave, la muse délicatement empressée et affectueuse. Ils ont chacun leur ton et ne le changent pas.

Ici le poète commence son récit, non pas comme on fait une narration d'un ton lent et égal , mais comme une personne qui rêve en quelque sorte, qui rappelle ses souvenirs et les énonce l'un après l'autre à mesure qu'ils se présentent à sa mémoire, d'un ton inégal, un peu saccadé et en les mettant tous en valeur. Or, nous l'avons vu, pour mettre en relief tous les détails d'un développement, il faut changer de mètre à chaque vers, il faut faire alterner un vers plus long et plus lent avec un vers plus court et plus vif. C'est ce qu'a fait l'auteur ; mais il n'a pas employé l'iambe qui, comme nous le savons, est une combinaison à effet violent ; il n'i a ici aucune violence : il n'i a que de la tristesse. Le poète a parfaitement senti que l'alternance du vers de 10 sillabes avec celui de 8 était celle qui convenait le mieux.

La muse qui l'écoute avec tendresse voit qu'il évite les souvenirs eureux et que sa tristesse tourne à l'aigreur et à la rancune ; elle s'empresse de l'interrompre ; elle essaie, toujours du même ton, de le faire parler davantage de ses moments eureux, pour absorber son esprit dans des idées gaies et lui faire oublier ses souffrances.

Mais le poète ne se laisse pas persuader ; ce sont ses maleurs qu'il veut raconter. Cette fois c'est une véritable narration qu'il fait d'un ton calme et égal, aussi reprend-il son mètre du début, l'alexandrin, dont la lenteur et la gravité conviennent à la situation. Au cours du récit la note devient plus aiguë, à cause de la violence des événements et des sentiments que l'on relate ; mais il n'i a pas de raison pour que le mètre change. L'alexandrin est le mètre tragique aussi bien que celui de la narration.

La muse qui sent que la passion du poète renaît au récit de ses maleurs et que sa blessure mal cicatrisée se rouvre, s'efforce de l'apaiser, toujours avec le même ton, avec celui d'un ami qui tâche de calmer une personne qui souffre et se révolte contre la douleur.

Mais comme il arrive trop souvent, les paroles de consolation et d'apaisement ne consolent ni n'apaisent, mais au contraire accroissent la douleur ou la colère. Le poète ne se

maîtrise plus, et sa réponse n'est qu'une suite d'imprécations contre la femme qui l'a traï. Il a pris pour l'exprimer le vers de 7 sillabes et ce choix est bien caractéristique de la part d'un poète qui n'a jamais employé ce mètre qu'une autre fois (*Le rideau de ma voisine*) dans toutes ses œuvres. Ce vers est merveilleusement propre à exprimer des imprécations; pourquoi ? parce qu'il est par excellence dans notre versification le vers boiteux et sautillant et qu'il saccade les idées qu'on lui fait exprimer. Le vers de 5 sillabes ne produit pas du tout le même effet. Il i a deux vers de cinq sillabes, l'un qui a une coupe et l'autre qui n'en a pas. Celui qui a une coupe est généralement du tipe 2 + 3 ou 3 + 2 ; il est nettement boiteux, mais comme il est en même temps très lent, son allure est celle d'un boiteux qui marche très lentement, c'est-à-dire qu'elle n'est ni saccadée ni sautillante. Lorsqu'il n'a pas de coupe, il n'a qu'une mesure et il est alors extrêmement rapide ; mais il n'est plus boiteux ; quelqu'un qui n'a qu'une jambe ou qui saute sur un pied ne boite pas. Mais le vers de 7 sillabes divisé comme ici par la coupe en 4 + 3 ou 3 + 4, et quelquefois en 5 + 2 ou 2 + 5 est le tipe parfait de la boiterie. Je me rappelle que quand j'étais enfant (cet âge est sans pitié), il nous arrivait quelquefois, avec mes petits camarades, de poursuivre une femme assez méchante et qui boitait extrêmement bas, en lui criant : « 4 et 3 sept, 4 et 3 sept » ; cela avait le don de l'exaspérer. Eh bien, notre vers boite exactement comme boitait cette femme, et comme il est rapide, qu'il court, forcément il sautille et son allure est saccadée.

Ici la muse l'arrête et quitte absolument le ton qu'elle avait au commencement de la pièce ; elle prend le grand vers lent et grave pour le gourmander et lui faire un sermon en règle.

Le sermon a produit son effet : le poète est complètement calmé, il oublie jalousie et souffrances, pardonne à son ancienne amante, et la mélancolie du commencement fait place aux idées riantes et à la gaîté. Le vers vif et léger de 8 sillabes vient naturellement s'adapter à ses paroles.

Cette pièce comme on le voit, est merveilleusement réussie, mais assez compliquée ; si nous passons à l'examen des

pièces qui sont proprement et nettement en strofes, nous en pourrons trouver de plus simples, mais également d'aussi compliquées. Le *Lac* de Lamartine est une des plus simples. C'est tout d'abord le poète qui parle, et il se sert de strofes composées de trois alexandrins et d'un vers de 6 sillabes qui exprime en général l'idée la plus importante de la strofe ou du morceau.

Puis il entend une voix étrange; les paroles de cette voix ne peuvent pas être dites du même ton que les siennes. Comme d'autre part elles ont une importance capitale, étant l'aboutissement de ce que le poète vient de dire et le point de départ de ce qu'il dira ensuite, qu'elles sont en quelque sorte le centre et le pivot de toute la pièce, le poète a choisi, pour les mettre en relief depuis le premier vers jusqu'au dernier, l'alternance continuelle du vers de 12 sillabes avec celui de 6.

Aussitôt que la voix s'est tue, le poète reprend la parole et il s'exprime de nouveau dans la même forme qu'au début.

Il n'i a donc que deux tipes de strofes dans ce morceau. Les pièces suivantes sont plus variées. Nous prendrons d'abord une pièce qui n'a pas une aute valeur poétique, mais qui est intéressante et curieuse : c'est une œuvre de virtuosité, les *Djinns* dans les *Orientales*. On part du repos et du silence pour arriver progressivement à un vacarme infernal, et ce bruit épouvantable s'éloigne et petit à petit retombe à néant. Croissance, puis décroissance de bruit et de mouvement, tout cela exprimé par le ritme. L'auteur commence par le vers de 2 sillabes pour arriver progressivement au vers de 10, puis redescend graduellement au vers de 2. La seconde moitié recouvre la première en ordre inverse.

La première strofe est en vers de 2 sillabes, c'est-à-dire très lente, mais tous les mots i sont mis en relief par la rime. Elle est destinée à peindre par sa lenteur et sa monotonie le repos et le silence. La seconde strofe est en vers de 3 sillabes ; c'est encore bien lent, mais pourtant plus rapide : le mouvement ou le bruit commence. La troisieme strofe est en vers de 4 sillabes à une mesure : c'est un mètre très vif. Le bruit augmente et suggère l'idée d'un mouvement rapide qui le produit et le rapproche. Dans la quatrième strofe le personnage qui parle décrit le bruit inégal qu'il entend. Il emploie un mètre inégal

comme ce bruit, mais lent parce que tout en parlant il écoute et apprécie (5 sillabes, en deux mesures). Dans la cinquième strofe il reconnaît la cause de ce bruit et prend une détermination relative à sa propre sécurité ; mètre lent de 6 sillabes. Ce sont les *Djinns*; il les entend de très près, il se figure même qu'il les voit et il décrit leur vol rapide, tourbillonnant et sifflant, au moyen du mètre rapide, boiteux et sautillant de 7 sillabes. Les démons approchent toujours. Il les reconnaît avec anxiété et songe précipitamment aux précautions qu'il doit prendre en constatant les effets de leur passage sur sa demeure. C'est l'activité fébrile qu'il déploie en ce moment qui explique l'emploi du vers rapide de 8 sillabes ; c'est aussi ce fait que le mouvement des *Djinns* lui semble d'autant plus rapide qu'il est plus rapproché. Il n'i a pas de strofe en vers de 9 sillabes. Ce vers coupé en 3, 3, 3, fournit un ritme berceur qui ferait ici contre-sens; mais en le coupant autrement, par exemple 2, 4, 3, — 4, 2, 3, etc..., le poète aurait pu obtenir des effets tout à fait conformes à la situation. Il emploie le vers de 10 sillabes. Le personnage est à peu près en sécurité, tapi au fond de sa demeure ; mais les esprits s'abattent sur elle. Il écoute plein d'angoisse et constate ce qu'il entend ; mais chacun de leurs cris, chacun de leurs coups le fait tressaillir. Ce sont ces tressaillements continuels que le poète a bien rendus par la première mesure rapide du vers de 10 sillabes suivie de deux mesures lentes.

Cette strofe est le point central de la pièce, et le point culminant du vacarme des *Djinns*. Le maleureux se croit perdu et dans sa détresse il pousse vivement sa prière à Mahomet, d'où l'emploi du vers rapide de 8 sillabes; il faut noter qu'en même temps le bruit est moins violent et la fuite rapide commence. Les vers de 7 sillabes qui viennent ensuite peignent cette fuite sautillante et saccadée. Le personnage se rassure, se calme, d'où le mètre lent de 6 sillabes pour constater le départ des démons et le décroissement du bruit qu'ils font en passant. Il entend encore des bruits, mais inégaux et discontinus, d'où le mètre inégal de 5 sillabes ; ce mètre est lent, ce qui concorde avec l'attitude attentive de l'auditeur qui apprécie ce qu'il entend. Le bruit de la troupe n'est plus qu'un sourd grondement; il semble qu'elle fuit plus vite parce que le bruit

est continu, d'où le mètre très vif de 4 sillabes (en réalité c'est l'éloignement qui empêche de distinguer les divers éléments du bourdonnement). Le bruit devient de plus en plus vague et semble à chaque instant prêt à s'éteindre, d'où le mètre lent de 3 sillabes peignant un bruit qui disparaît comme il avait peint au début un bruit qui naît. Enfin avec la dernière strofe en vers de 2 sillabes, très lente, nous retombons au silence et au repos.

Nous terminerons par trois pièces d'un genre plus élevé : *L'Ode à la Colonne*, *La prière pour tous* et *Napoléon II*, la seconde empruntée aux *Feuilles d'automne* et les deux autres aux *Chants du Crépuscule*. V. Hugo a composé la première au moment où il était question de faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme.

I. – La pièce débute par un développement grandiose sur les origines de cette colonne de bronze et sur les auts faits qui ont motivé son érection. Le ton épique, c'est-à-dire le ritme de l'alexandrin était tout indiqué. Le poète adopte en effet le vers de 12 sillabes, mais en l'intercalant, tous les deux vers, d'un petit vers de 6 sillabes qui ne change pas le ritme, mais a pour effet de donner à l'ensemble plus de relief et de mettre particulièrement en évidence les idées qu'il exprime.

II. — Les députés ont ajourné la question; Hugo d'un ton dégagé et ironique rapporte leurs arguments ou ceux qu'il leur prête ; le vers épique ne convient plus ; il emploie le vers léger et rapide de 8 sillabes.

III. – Puis il se mêle en quelque sorte à leur discussion et leur oppose l'énumération de tous les titres de Napoléon. Pour accumuler rapidement tous ces faits, il faut encore des petits vers rapides ; le vers de 8 sillabes convient seul, car celui de 6 a la même lenteur que l'alexandrin et celui de 10 est à peine plus rapide. D'autre part, un vers à nombre impair de sillabes eût fait contre-sens par son allure sautillante. Aussi le poète garde le même mètre.

IV. – Là-dessus il continue son argumentation. En somme c'est toujours la même discussion , la même délibération : le

ton ne change pas, même si des idées différentes se succèdent. Ce sont deux strofes de vers de 8 sillabes ; dans la première il demande si l'on craint que le despotisme de nouveau ne surgît et n'opprimât la liberté ; dans la seconde il répond qu'en l'état actuel ce n'est plus à redouter. Entre les deux se trouve une strofe d'un tipe différent, qui prépare la suivante, mais qui ne fait pas partie à proprement parler de la discussion ; c'est en quelque sorte une parentèse, une réflexion que fait le poète à part lui, qu'il ne lance pas au milieu de la délibération, mais qui l'amène à la strofe suivante contenant le dernier argument qu'il énonce. Dans cette strofe intermédiaire, l'auteur songe à la force actuelle de la liberté et à la quiétude que lui laisse la vue des trônes et des rois. Pour exprimer cette aute puissance, Hugo a employé le vers épique dans toute la strofe sauf l'avant dernier vers qui a 8 sillabes et met en relief une antitèse frappante.

V. — La délibération supposée est finie. Le poète ne s'adresse plus aux députés. Il s'adresse à tout le monde pour flageller ces avocats et dire quel eût été l'effet grandiose et puissant de l'exécution du projet exprimé par les pétitionnaires. Naturellement il reprend pour cela le ton épique dans des strofes construites comme celles du début : 2 alexandrins à rimes plates, un exasillabe, puis 2 alexandrins à rimes plates et un nouvel exasillabe rimant avec le premier.

VI. — Donc la proposition est repoussée : on ne ramènera pas pour le moment les cendres du grand empereur sous sa colonne de bronze. Le poète alors se tourne vers ces cendres mêmes et s'adresse à elles. Il leur conseille la patience en une sorte d'imme vif et léger.

VII. — Puis il songe à l'avenir, il espère qu'un jour on sera plus juste, qu'on mettra les restes de Napoléon où ils doivent être et qu'on leur fera les funérailles qu'ils méritent. C'est sur cet espoir qu'il termine et pour l'énoncer, pour le communiquer au grand empereur il prend le grand alexandrin en strofes de 6 vers dont le dernier est un octosillabe à relief.

La prière pour tous

I. — Nous sommes au moment où le jour vient de disparaître faisant place à la nuit et où les petits enfants font leur prière avant de s'endormir. Le poète décrit gravement cette eure crépusculaire et envoie sa fille prier. Il se sert, comme il est naturel, du mètre grave et lent de 12 sillabes.

II. — Prier pour qui ? D'abord pour sa mère, puis surtout pour son père ; le poète donne les raisons de ce choix et il les expose gravement sans changer de mètre.

III. — Après son père et sa mère il l'engage à prier pour tous ceux qui emploient mal l'eure de la prière, pour tous ceux qui ne prient pas, pour tous ceux qui sont morts et par conséquent ne peuvent pas prier mais ont besoin des prières d'autrui. Il i a là une longue et rapide énumération; et, comme nous l'avons vu; ce sont les vers vifs et en particulier celui de 8 sillabes qui expriment le mieux la sintèse et l'accumulation des faits et des idées qu'on énumère ; ce sont des strofes de 10 vers de 8 sillabes.

IV. — Parmi les morts pour lesquels il convient de prier, c'est aux parents tout d'abord qu'il faut songer, aux grands parents, aux oncles, aux aïeux. Il n'i a plus ici une énumération et une accumulation de personnages comme dans la partie précédente, mais il i a en quelque sorte la description de l'état de ces morts dans leur tombe ; aussi le poète reprend l'alexandrin grave et lent.

V. — Là-dessus il semble supposer que sa fille lui fait une objection, qu'elle lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui va prier pour toutes ces personnes. Il i répond par une sorte d'imne gracieux et léger en l'onneur de la pureté et de l'innocence des enfants, où il montre que seuls les enfants n'ayant pas besoin de prier pour eux-mêmes peuvent se charger d'autrui. Il reprend pour cela le vers de 8 sillabes, mais non plus comme plus aut en strofes de dix vers destinées à accumuler les éléments d'une énumération ; ce sont des petites strofes de 5 vers.

VI. — Puis l'auteur revient au vers grave et lent pour dire à sa fille comment elle doit faire sa prière, qu'elle doit la donner comme une consolation, comme une aumône, une charité, pour tous, pour Dieu lui-même.

VII. — Elle doit verser sa prière comme un parfum. Cette idée suggère au poète un imne lirique où il montre que tous les parfums terrestres, toutes les offrandes ne sont rien auprès de celle de la prière d'un enfant. Il emploie pour cela de petites strofes de 5 vers en vers de 5 sillabes. L'allure de ces vers est lente mais inégale puisqu'ils ont deux mesures dont l'une est plus rapide que l'autre ; et la strofe tout entière a aussi quelque chose d'inégal puisqu'elle contient un nombre impair de vers et que de ses deux rimes l'une est répétée trois fois. De cette allure inégale et variée résulte une impression gracieuse qui convient bien à l'idée exprimée.

VIII. — Là-dessus l'auteur nous dépeint sa fille en prières avec son ange qui se tient auprès d'elle. Il reprend pour cela, comme il sied, le long vers grave.

IX. — La pièce se termine par deux prières sous forme d'imnes. Ce sont les deux prières du poète ; toutes deux sont graves et lentes, mais en des mètres différents. La première s'adresse à sa fille, il l'invite à rester toujours umble et pieuse, et pure comme les lacs des montagnes. Il se sert pour cela d'un vers aussi lent que l'alexandrin, le vers de 6 sillabes à deux mesures, mais sa disposition en petites strofes de 5 vers avec une rime répétée 3 fois lui donne une grâce particulière.

X. — Pour la prière adressée à l'ange auquel il recommande sa fille, le ton s'élève et le vers devient plus ample. Ce sont des strofes de 6 vers composées de deux alexandrins à rimes plates suivis d'un exasillabe à relief, puis deux alexandrins à rimes plates suivis de nouveau d'un exasillabe qui rime avec le premier.

Napoléon II

C'est en quelque sorte un fragment d'épopée, mais de l'épopée lirique. La note dominante est bien le ton épique et le

mètre le plus employé l'alexandrin ; mais tandis que l'épopée proprement dite ne comporte que l'alexandrin à rimes plates et en séries indéfinies, ici l'alexandrin est employé en strofes et il n'i a nulle part 4 alexandrins de suite à rime plate. Ce sont des strofes de 6 vers dans lesquelles le 3e et le 6e riment toujours ensemble. En outre, le 6e vers ou bien le 3e et le 6e sont souvent remplacés par des mètres d'un autre tipe (6 ou 8 sillabes). Enfin il i a dans la pièce quelques strofes tout entières en vers de 8 sillabes. Voyons comment ces différents éléments sont répartis et adaptés au développement des idées. Dans la première partie nous avons deux strofes qui alternent régulièrement ; elles sont composées toutes deux de 6 vers ; dans la première, le troisième et le sixième sont des exasillabes, les autres vers étant des alexandrins ; dans la seconde il n'i a que des alexandrins. Cette espèce de ton épico-lirique convient bien aux idées développées : la naissance de Napoléon II attendue par le monde entier, la puissance et l'orgueil de son père. Dans ces deux strofes le ritme ne change nulle part ; c'est partout le ritme épique, l'allure épique ; mais l'impression produite par ces deux strofes n'est pas la même. La première contient deux vers à relief, les exasillabes, la seconde n'en contient aucun ; mais par contre elle a beaucoup plus d'ampleur. On remarquera que dans cette première partie les idées exprimées par les vers de six sillabes méritent toutes le relief que ce mètre leur donne. Et d'autre part que dans les strofes impaires il est plutôt question de l'enfant ou d'autres personnes par rapport à lui, tandis que dans les strofes paires, plus amples, c'est plutôt de son père qu'il s'agit, de sa puissance, de son orgueil, ou d'autres objets, puissants aussi et grandioses, tels que le dôme des Invalides ou les monstrueux canons qui urlent à sa base.

Dans la seconde partie nous retrouvons ces deux tipes de strofes, et en outre des strofes en vers de 8 sillabes. Il est curieux de voir comment ces diverses strofes sont distribuées. L'idée est celle-ci : l'avenir n'est à personne, l'avenir est à Dieu. Chacun des développements commence par la strofe en vers de 8 sillabes. Nous avons vu dans la *Prière pour tous* des strofes de ce mètre servir à accumuler les éléments d'une énumération. Ces strofes avaient dix vers, celles-ci en ont

douze ; elles jouent exactement le même rôle et produisent cet effet d'accumulation avec plus de netteté encore parce qu'elles contiennent deux rimes qui sont répétées trois fois. Elles peignent en outre par leur vivacité la rapidité de la disparition des choses et de la succession des événements. Chacune est suivie d'une strofe plus grave et plus lente de l'un des tipes de la première partie qui reprend, pour en conclure le développement, la même idée sous un autre aspect, moins impersonnel, soit qu'on nous montre l'omme directement en jeu comme dans la première, soit qu'on passe d'événements très généraux à ceux qui concernent Napoléon lui-même. Dans les deux cas le développement est parallèle et la strofe qui le conclut est celle qui contient deux vers de 6 sillabes à relief. Dans le troisième développement l'auteur énumère tous les auts faits qu'a pu accomplir Napoléon et i oppose l'invincible pouvoir de Dieu ; pour cette dernière idée il faut la strofe la plus ample, celle qui ne contient que des alexandrins.

Dans la partie suivante nous revenons à l'enfant. Tout ce que son père a fait pour lui, toute la puissance qu'il a déployée autour de lui, rien n'a pu le protéger. Il i a bien ici encore une énumération de faits nombreux ; mais l'auteur ne veut pas insister sur la rapidité de leur succession. Il veut simplement mettre en relief leur nombre et leur grandeur. Aussi il abandonne le vers de 8 sillabes et reprend l'alexandrin. Il l'emploie en strofes de 6 vers dont le dernier est un octosillabe qui produit un relief extrêmement puissant, parce que son arrivée constitue non seulement un changement de mètre, mais encore un changement de ritme et la succession de l'un des ritmes les plus rapides à l'un des plus lents.

Dans la quatrième partie nous voyons Napoléon en exil, triste, accablé, oubliant sa grande épopée pour songer à son enfant. Le ton doit être aussi grave, aussi noble, aussi élevé que possible, c'est-à-dire que l'alexandrin doit être la note dominante. Mais la nature de la pièce interdit le développement calme et égal d'un récit épique. Le cœur du poète a des soubresauts, des élans de colère ou d'admiration, comme celui de l'Empereur a des élans d'amour. Il faut peindre ces mouvements violents par des vers qui produisent un relief et un contraste puissant, comme ceux de 8 sillabes isolés au milieu de ceux de 12.

Nous avons 3 fois de suite une strofe de 6 alexandrins suivie de 2 strofes dont le 3e et le 6e vers sont des octosillabes. Si l'on voulait entrer dans le détail, on reconnaîtrait que bien que ces deux tipes de strofes soient disposés dans un ordre parfaitement régulier, comme un cadre artificiel et préétabli, ce n'est pas au asard que les idées sont venues remplir tel moule ou tel autre. Les strofes où il i a des changements de mètres sont les seules qui comportent par les idées exprimées des mouvements violents. Des trois qui sont tout entières en alexandrins, les deux premières n'expriment rien à quoi ne convienne l'allure égale du récit épique ; quant à la 3e il est bien vrai qu'elle contient des idées absolument pareilles à celles qu'on trouve dans les deux précédentes, qui ont des vers de 8 sillabes. Mais précisément parce que c'est la fin d'un même développement le ton peut légèrement changer ; on a mis suffisamment de faits en relief dans les deux strofes précédentes pour qu'il ne soit plus utile d'i mettre ici d'autres faits absolument analogues. Enfin l'auteur a besoin de se réserver les strofes à relief pour le développement qui vient immédiatement après et où il va parler de l'enfant ; il a absolument le droit de changer la forme de sa strofe en vue d'un effet à venir, de même que nous avons vu souvent La Fontaine changer de mètre non pas pour produire un effet dans le vers même qui constitue le changement, mais pour s'en réserver un dans le suivant.

Le développement suivant n'est que grave et mélancolique. Il ne comporte plus de mouvements violents ; aussi n'i a-t-il pas changement de ritme. Il i a des changements de mètres qui mettent certaines idées en relief, mais sans violence, et l'allure des deux strofes qui composent ce morceau reste toujours la même.

Pour terminer le poète se met en quelque sorte personnellement en scène, parle en son nom et nous expose des considérations liriques sur les révolutions et la disparition des choses. Le vers épique ne convient plus ; Hugo reprend sa strofe de 12 vers de 8 sillabes.

DEUXIÈME PARTIE

LES SONS

CONSIDÉRÉS COMME MOYENS D'EXPRESSION

« La versification peut se définir : l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son ».

(SULLY PRUDHOMME,
Réflexions sur l'art des vers).

On a de tout temps signalé chez les poètes des vers faisant onomatopée, c'est-à-dire dans lesquels les auteurs avaient essayé de peindre certains bruits, d'en donner à l'oreille l'impression par les sons des mots qu'ils avaient employés. C'est ce qu'on appelle l'*armonie imitative*. L'existence de vers de ce genre, qu'on les blâme ou qu'on les admire, est incontestable et incontestée. Mais ils sont en fort petit nombre et ce n'est pas sur eux que nous avons l'intention d'insister particulièrement ; nous n'aurions pas grand chose à en dire qui ne soit connu. L'armonie imitative ne fait que reproduire des bruits ou d'une manière plus générale des fénomènes fisiques. Or il est relativement rare qu'un poète ait à exposer ces sortes de choses ; le plus souvent il raconte des événements, exprime des sentiments ou développe des idées abstraites. Quel est le son d'une idée abstraite ou d'un sentiment ? Par quelles voyelles ou par quelles consonnes le poète peut-il les peindre ? La question même semble absurde. Elle ne l'est pas. Nous nous proposons précisément de montrer par une étude minutieuse des chefs-d'œuvre de nos plus grands poètes qu'ils ont presque toujours cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots dont ils se servaient et les idées qu'ils exprimaient, qu'ils ont essayé de les peindre, si abstraites fussent-elles, et que la poésie descriptive n'est pas une chose exceptionnelle et à part, distincte de la poésie.

On peut peindre une idée par des sons : chacun sait qu'on le fait en musique, et la poésie, sans être de la musique, est, comme nous le verrons plus loin, dans une certaine mesure une musique ; les voyelles sont des sortes de notes.

Notre cerveau continuellement associe et compare ; il classe les idées, les met par groupes et range dans le même groupe des concepts purement intellectuels avec des impressions qui lui sont fournies par l'ouïe, par la vue, par le goût, par l'odorat, par le toucher. Il en résulte que les idées les plus abstraites sont presque toujours associées à des idées de couleur, de son, d'odeur, de sécheresse, de dureté, de mollesse. On dit couramment dans le langage le plus ordinaire : des idées graves, légères, des idées sombres, troubles, noires, grises, ou au contraire des idées lumineuses, claires, étincelantes, des idées larges, étroites, des idées élevées, profondes, des pensées douces, amères, insipides, on dit de quelqu'un qu'il broie du noir, qu'il a le cœur léger. Quand on dit : des idées sombres, c'est une comparaison ; il est évident que les idées n'ont pas de couleur par elles-mêmes, mais cette comparaison est parfaitement claire et intelligible grâce à une série d'associations. Enoncer cette comparaison sans dire que l'on fait une comparaison, c'est traduire ; nous traduisons une impression intellectuelle en une impression visuelle. Si la traduction est bien faite l'idée n'aura en rien perdu de sa clarté, pas plus qu'une frase française traduite en allemand. Une fois notre frase française traduite en allemand nous pouvons la traduire en russe ou en toute autre langue sans que l'idée soit en rien modifiée, pourvu que notre traduction soit exacte. On peut de même traduire une impression visuelle en une impression audible. Le langage ordinaire nous fournit les premiers éléments d'une traduction en impressions audibles de celles qui nous sont données par les autres sens : il distingue des sons clairs, des sons graves, des sons aigus, des sons éclatants, des sons secs, des sons mous, des sons doux, des sons aigres, des sons durs, etc. Il est évident qu'une idée grave pourra être traduite par des sons graves, une idée douce par des sons doux, c'est-à-dire que pour produire l'impression qu'il cherche le poète pourra accumuler dans ses vers des mots contenant tantôt des sons graves, tantôt des sons doux, ou d'autres encore. Les répétitions de voyelles sont connues sous le nom d'assonances et les répétitions de consonnes sous celui d'allitérations.

Il ne s'agit pas pour nous d'échafauder une téorie indi-

quant aux poètes ce qu'ils pourraient faire ; nous voulons simplement étudier ce qu'ils ont fait. Les règles d'un art ne peuvent pas être formulées arbitrairement ; elles ressortent de l'examen des chefs-d'œuvre, elles ne les suscitent pas. Comme l'a dit M. Saint-Saëns (*Harmonie et mélodie*, 5[e] édit. p. XXVII), c'est une illusion « de croire que la critique peut diriger l'art. La critique analyse, la critique dissèque. Le passé, le présent lui appartiennent. L'avenir, jamais ». Mais il suffit d'examiner une page d'un poète pour remarquer qu'en deors des vers cités dès longtemps comme exemples d'armonie initiative, elle est pleine d'assonances et d'allitérations. Ce n'est pas d'aujourdui que ce fénomène a été remarqué, mais il a été interprété diversement. D'après certains ces répétitions de sons seraient voulues, intentionnelles; d'après d'autres elles seraient l'effet d'un pur asard, et la simple juxtaposition des mots destinés à exprimer une idée les produirait d'elle-même à l'insu ou même contre la volonté du poète. D'aucuns prétendent que là où elles se rencontrent elles sont des fautes de goût, des taches, des négligences ; selon d'autres, ce sont elles qui font la qualité et le charme des bons vers. « Ce sont ces détails, disait un connaisseur (Th. Gautier dans son étude sur Charles Baudelaire) qui rendent les vers bons ou mauvais et font qu'on est ou qu'on n'est pas poète ». Diderot exprimait avec un peu plus de développement dans son « Salon » de 1767 une idée analogue sur ce qui constitue la beauté des vers : « C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distinction de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point ; il ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par

la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières... Sans ce mérite, un poète ne vaut presque pas la peine d'être lu, il est sans couleur ».

M. d'Eichtal n'est pas moins affirmatif : « Il n'est pas de vers français bien frappé qui, en dehors de ses autres qualités dues à la pensée, à l'image, à l'expression, au nombre, ne contienne de ces rappels (allitérations et assonances), plus ou moins fréquents, plus ou moins saillants, et il suffit d'ouvrir un poète classique ou moderne qui ait survécu pour en trouver des exemples à chaque ligne. Une analyse un peu attentive permet de constater que ces effets dits autrefois « d'harmonie imitative », et qu'on considérait comme exceptionnellement usités, lorsque le poète voulait réaliser une sonorité particulière, sont très généraux, très répandus, et constituent l'élément principal de l'*euphonie* de nos vers » (Du rythme dans la versification française, p. 47 et suiv.).

Alfred de Musset avait dit, sans développer sa pensée « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts ». Il n'entendait pas par là que c'est le lecteur qui rend les vers bons par ce qu'il i supplée ; sans quoi il n'i aurait pas de bons et de mauvais vers, il n'i aurait que de bons ou de mauvais lecteurs, de bons ou de mauvais auditeurs. Musset a pris la précaution de dire « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète », c'est-à-dire que le lecteur ne supplée a ce qu'a dit expressément le poète qu'à condition que ce dernier ait rempli son vers d'*indications* qui guident le lecteur ; et c'est précisément parce que les effets et les impressions ne sont qu'indiquées que le vers est bon ; si le poète avait tout dit ses vers seraient plats et ennuyeux. C'est ce qu'a développé un autre poète, Th. de Banville, dans le passage suivant :

« Ce n'est pas en décrivant les objets sous leurs aspects les plus divers et dans le moindre détail que le poète les fait valoir ; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu'il les communique à ses auditeurs ; mais il SUSCITE dans leur esprit ces images ou ces idées, et

pour les susciter il lui suffit d'un mot. De même, au moyen d'une touche juste, le peintre suscite dans la pensée du spectateur l'idée du feuillage de hêtre ou du feuillage de chêne ; cependant, vous pouvez approcher du tableau et le scruter attentivement, le peintre n'a représenté en effet ni le contour ni la structure des feuilles de hêtre ou de chêne ; c'est dans notre esprit que se peint cette image, parce que le peintre l'a voulu. Ainsi le poète ».

Toutes ces opinions ont leur valeur, mais elles restent à l'etat de jugements généraux ; elles ne touchent pas aux faits. Becq de Fouquières a essayé dans son remarquable *Traité de versification* d'entrer dans le détail de la question; il i a consacré deux chapitres, l'un sur l'*assonance* et l'autre sur l'*allitération*, qu'il a nourris de remarques fines et judicieuses (voy., par exemple, le commentaire des paroles d'Oenone, p. 260-263) ; maleureusement elles sont entremêlées de subtilités qui vont parfois jusqu'à l'erreur, et le tout est mal présenté ; en sorte que pour comprendre, il est nécessaire d'en savoir plus long que l'auteur n'en dit et de voir au delà. Ce sont des observations isolées, qu'aucun principe général ne réunit et qui parfois semblent se contredire. Il aurait fallu entrer dans de plus longs développements et partir de notions sur la nature et la valeur des sons que Becq de Fouquières ignorait sans doute.

Aussi, à part MM. Le Goffic et Thieulin, à qui les dimensions de leur *Traité* interdisaient de s'étendre sur la question, s'est-on généralement élevé contre les idées que l'auteur a exprimées à ce sujet. M. Combarieu, dans un livre intitulé *Les rapports de la musique et de la poésie,* l'a fait avec violence. S'occupant d'abord de la question en général, il déclare que les répétitions de sons appartiennent en propre aux langues primitives, qu'elles sont une marque de barbarie et que dans une langue et une littérature comme les nôtres elles ne peuvent être considérées que comme des cacofonies maleureuses et des puérilités. Sans doute les allitérations d'Ennius sont en général peu artistiques et quelques-unes seraient peut-être déplacées ailleurs que dans une littérature qui débute. Celles-ci de Verlaine decrivant une belle femme ne produisent qu'une orrible cacofonie :

Ton cher corps rare, harmonieux...

Cet autre vers de l'école décadente :

Une *suprême opale*, *opaline* et *pâlie*...

n'est que puéril. Mais là n'est pas la question ; il s'agit des répétitions et rappels de sons dont nos plus grands poètes, nos artistes les plus raffinés ont discrètement émaillé leurs meilleures pièces. On ne peut pas juger une téorie sur quelques exemples détestables choisis arbitrairement ; il faut avant de se prononcer prendre les plus belles pages de nos poètes et les passer au crible pour voir si elles laisseront quelque chose en faveur de telle ou telle opinion.

Quand il s'en prend aux idées de Becq de Fouquières voici de quelle manière argumente M. Combarieu ; il cite des vers « où l'allitération de l'*m* est associée à l'expression de l'énergie, de la terreur, de la vengeance, de la souffrance », d'autres où « les sifflantes sont associées à l'expression des idées les plus opposées : honte, fierté, menace, prière, estime, mépris, chaleur, froideur, colère, pitié, bruit, silence, mouvement, repos ». Il en conclut que si un même fonème peut exprimer des idées si différentes les unes des autres, c'est qu'en réalité il n'exprime rien du tout, et que c'est nous qui lui attribuons un pouvoir qu'il n'a pas. Cette façon de raisonner a du moins le mérite d'être originale ; elle revient à dire, pour prendre un autre exemple où il s'agit également de sons du langage, que si le mot français *fó* exprime aussi bien la nécessité : *il faut partir*, que le manque : *le cœur me faut*, ou s'applique à ce qui est contraire à la vérité : *c'est faux*, ou bien désigne un instrument tranchant : *une faux*, c'est qu'en réalité il ne signifie rien et qu'il ne doit ces valeurs diverses qu'aux générosités de notre imagination. On nous objecterait peut-être que ce mot *fó* ne remonte pas à la même origine dans les différents cas ; mais les *m* et les *s* que considère M. Combarieu ne remontent pas non plus tous à la même origine.

M. Combarieu paraît oublier d'ailleurs qu'il a dit lui-même, p. 51 : « Le même cri peut exprimer la peur, la colère, la sur-

prise, le désespoir, la haine. Le même soupir peut-être celui d'un malheureux vaincu par la douleur, d'un épicurien abîmé dans la volupté, d'un saint en extase, d'un fou, d'un malade qui renaît à l'espérance, d'un agonisant...». Ne serait-ce pas que le nombre des nuances d'idées à exprimer est illimité tandis que celui des moyens d'expression est extrêmement restreint? Est-ce qu'un peintre qui aura peint la Méditerranée en bleu n'aura plus le droit de se servir de la même couleur pour un ciel? « L'or est jaune, disait Diderot, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune... ». M. Combarieu nous répondrait certainement que la peinture n'est pas la poésie, ce que nous ne saurions contester, et il ajouterait avec M. Aubertin qui n'est ici que son interprète : « Se figure-t-on un génie inspiré, une âme saisie d'émotion et d'enthousiasme, débordant de passion et d'éloquence, qui se consumerait dans ce labeur philologique, à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des gutturales et des sifflantes, à concerter aux endroits sublimes ou pathétiques, des échos de voyelles et des rappels de sonorités? » ; ce qui signifie en définitive que le poète ne soigne la forme que lorsqu'il n'a rien à dire, et l'on ne voit pas pourquoi, lorsqu'il déborde d'idées, il prend la peine de rimer, de césurer, de versifier, au lieu d'écrire tout bonnement en prose. Avec une telle téorie on est obligé de proclamer que ce vers de Racine :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes,

est le plus mauvais que ce poète ait jamais fait (Clair Tisseur, p. 268) et l'on concentre toute son admiration sur celui-ci de La Fontaine :

L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours

(Combarieu, p. 372). Nous ne pensons pas que quelqu'un puisse admirer plus que nous et placer plus aut le génie de La Fontaine, mais il faut bien reconnaître que dans ce vers « d'un art merveilleux », en laissant de côté le premier émistiche qui est très discutable, le second n'est qu'une cheville banale et malvenue, appelée par la rime du vers suivant :

Ma commère la carpe y faisoit mille tours.

M. Combarieu reconnaît pourtant l'existence d'un moyen d'expresssion, le ritme, et il cite un vers latin bien connu :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungela campum,

où « cinq dactyles qui précipitent le mouvement du vers peignent le galop d'une troupe de cavaliers ». Pourquoi prendre son exemple, alors qu'il n'en manque pas en français, dans une langue morte, dont nous ne connaissons pas avec exactitude, dit-il, la prononciation, et dont nous ignorons, pourrait-il ajouter, comment se lisaient les vers? Quoiqu'il en soit nous lui répondrons par le genre d'arguments qu'il préfère : est-ce que le 30ᵉ vers des *Géorgiques*, qui est ritmé de la même manière, peint le galop d'une troupe de cavaliers :

Numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule?

En réalité le ritme joue un rôle considérable dans la valeur expressive du vers cité par M. Combarieu, mais celui des allitérations, qu'il n'i a pas vu, n'est pas moindre.

Ailleurs, p. 263, M. Combarieu toujours à propos du ritme, signale des effets dus à la suppression du temps marqué à la 6ᵉ sillabe dans les vers de 12. Ses observations n'ont rien d'entousiasmant, mais ce qui est remarquable c'est qu'elles sont bien dans la métode qu'il critique chez les autres ; elles vont même au delà. Ainsi cette suppression donne l'impression 1° « de la grandeur » ; 2° « de coups de hache taillant un rocher à pic » ; 3° « de la continuité » ; 4° « de la force triomphante » ; 5° « d'une adhérence étroite » ; 6° « de l'abandon, de la nonchalance » ; 7° « d'un ensemble qui se détend et se disloque ».

Pour nous, afin d'écarter par avance le reproche d'attribuer à tel son telle valeur expressive, telle signification parce qu'il apparaît plusieurs fois dans un vers qui contient une idée analogue à cette signification, nous ne prendrons pas les vers pour point de départ de notre démonstration, nous i aboutirons. Nous déterminerons la valeur expressive des

sons par des considérations étrangères aux vers dans lesquels ils peuvent être employés, et relatives à la nature même de ces sons, et les vers ne viendront qu'après, comme des exemples destinés à illustrer la téorie.

Et tout d'abord voyons comment les sons se comportent dant les mots expressifs. Il faut mettre dans une classe à part les mots qui sont proprement des onomatopées, c'est-à-dire des imitations ou des reproductions plus ou moins exactes de bruits, de cris existant dans la nature. Tel est le nom de l'oiseau *coucou* qui reproduit approximativement le cri de cet animal; *coasser* qui désigne le cri de la grenouille, le reproduit aussi à peu près; *cri-cri* est le nom familier du grillon dont il imite le cri; *glouglou* désigne le bruit que fait un liquide en s'écoulant par saccades du goulot d'une bouteille; le même mot désigne aussi le cri du dindon qui diffère notablement du bruit produit par un liquide, d'où il apparaît clairement que ces imitations, tout onomatopéiques qu'elles soient, ne sont qu'approximatives; *tic-tac* est une onomatopée désignant le bruit que fait le balancier d'une pendule. Si l'on se met en face d'un balancier et qu'on l'écoute en commençant au moment où il bat à gauche on entend *tic-tac*, *tic-tac*; si l'on cesse d'écouter et que l'on recommence au moment où il bat à droite il semble que l'on doit entendre *tac-tic*, *tac-tic*. Il n'en est rien : le balancier fait toujours *tic-tac*, *tic-tac*, ce qui montre bien que par ce mot *tic-tac* nous ne reproduisons pas exactement le bruit du balancier; nous croyons entendre *tic-tac* parce que c'est ce que nous nous attendons à entendre, et si nous essayons de changer l'ordre pour entendre *tac-tic* nous entendons encore *tic-tac*, parce que la force de l'abitude l'emporte sur notre oreille. Et pourtant *tic-tac* est une excellente onomatopée; le balancier fait entendre en réalité deux petits bruits secs qui forcément diffèrent un peu l'un de l'autre; c'est cette différence qui est indiquée par la modulation que produisent les deux voyelles *i* et *a*. La répétition de ces deux sillabes analogues qui commencent et finissent de même marque que le bruit est répété. Les deux voyelles, extrêmement brèves et sèches, peignent un bruit bref et sec. Cette qualité est encore accentuée par les deux occlusives sourdes qui ouvrent et ferment chaque

sillabe. C'est donc une onomatopée parfaite, mais ce n'est pas une reproduction exacte des bruits qu'elle imite.

La plupart des onomatopées sont beaucoup moins exactes. *Craquer*, *claquer*, *fracas,* all. *klatschen*, *klappen*, *klappern*, *krachen*, *knarren*, *knallen*, *knacken*, contiennent tous deux éléments communs : une même occlusive sourde *k*, *c*, *q*, consonne momentanée, dure et sèche et une voyelle éclatante *a* que sa brièveté rend sèche. Tous ces mots réunissent les conditions nécessaires pour peindre un bruit sec et éclatant, les différentes nuances de leur signification étant déterminées par la présence dans ces mots d'un *r*, d'un *l*, ou d'un *n*.

Le mot *cri* contient un *c* comme les exemples précédents et un *r* comme quelques-uns d'entre-eux, mais sa voyelle, si elle est brève et sèche comme l'*a*, n'est plus éclatante comme lui, elle est aiguë ; il n'i a plus rien ici qui éclate, il i a quelque chose qui *mord* et à l'occasion qui *grince*.

Dans tous les mots qui expriment des bruits aigus nous avons des voyelles aiguës comme dans le mot *aigu* lui-même : *cliquetis* en est un exemple, all. *klirren* en est un autre. *Cliquet* ne diffère de *claquet* que par cette nuance, par sa voyelle aiguë au lieu d'éclatante, et cela suffit pour distinguer les bruits que rendent ces deux objets dont le premier est en métal et le second en bois.

Les mots qui expriment un *grincement*, un bruit *aigre* contiennent tous un *r* et une voyelle claire ou aiguë comme les mots *aigre* et *grincer* eux-mêmes : tels all. *knirren* « grincer (en parlant d'une porte) », all. *kritzeln* « cracher (en parlant d'une plume), gratter avec une épingle sur un carreau », *knirschen* « grincer (des dents) », fr. *crisser* « grincer des dents ».

Les mots qui expriment des bruits sourds contiennent des voyelles sombres : fr. *gronder*, all. *knurren* « gronder », *rauque*, *ronfler*, *ronron*, *bourdon*.

Les qualités expressives des consonnes ne sont pas moindres que celles des voyelles, et le plus souvent les deux catégories de fonèmes combinent leurs effets dans le même mot. *Siffler* grâce à ses deux spirantes *s* et *f* peint un souffle et l'*i* nous indique que ce souffle est accompagné d'un bruit aigu. Dans le mot *souffle* il i a les mêmes éléments consonantiques,

mais la voyelle sombre indique un bruit sourd ou à peine audible, en tout cas pas aigu. C'est la nuance du son que le souffle produirait s'il en produisait un. De même *gratter*, all. *kratzen* expriment un grattement accompagné de bruits secs et éclatants, comme celui d'un chien qui gratte à une porte, d'un rat qui ronge une planche, mais all. *kritzeln* « égratigner » indique un grattement dont le son serait grinçant s'il se faisait entendre. De même *ritzen* « égratigner, érailler ». La *bise* a un nom qui désigne un souffle par sa sifflante sonore *z* et un souffle mordant, aigu, grâce à sa voyelle aiguë *i*. Ces derniers mots ne sont déjà plus des onomatopées ; ce sont des mots expressifs. Ils n'imitent plus un bruit, ils suscitent l'idée du bruit qui pourrait être produit par l'action de ce qu'ils désignent. Il n'i a pas de ligne de démarcation bien nette entre les mots faisant onomatopée et les mots simplement expressifs, pas plus qu'entre les vers connus comme exemples d'armonie imitative et les vers simplement expressifs.

Casser suscite l'idée de quelque chose qui se rompt avec un bruit sec et éclatant ; *briser* suppose un bruit aigu et grinçant ; *broyer* un bruit modulé passant du son sourd *w* au son éclatant *a* (la sillabe *oi* se prononce en réalité *wa*) ; *rompre* simplement un bruit sourd. Dans *casser* le bruit est momentané, il ne dure pas ; dans *briser*, *broyer*, *rompre*, l'*r* par son léger roulement, indique un bruit qui a une certaine durée. A propos de ces quatres derniers mots nous ferons une remarque qui s'applique à tous les mots expressifs et qui est d'une importance capitale pour le sujet qui nous occupe : les sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance. Pour qu'ils deviennent expressifs en réalité il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles, et mette leurs qualités en lumière : *casser* est expressif, *tasser* ne l'est pas, *briser* est expressif, *griser* ne l'est pas, *broyer* est expressif, *corroyer* ne l'est pas, *il rompt* est expressif, *un tronc* ne l'est pas. Pour plus de détails sur les *onomatopées et mots expressifs*, voir l'article que nous avons publié sous ce titre dans la *Revue des langues romanes*, 1901, p. 97 sqq.

En somme tous les sons du langage, voyelles ou consonnes

peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'i prête ; si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, ils restent inexpressifs. Il est bien évident que de même dans un vers s'il i a accumulation de certains fonèmes, ces fonèmes deviendront expressifs ou resteront inertes selon l'idée exprimée. Le même son peut servir ou concourir à exprimer des idées assez différentes l'une de l'autre, sans qu'il puisse toutetois sortir d'un certain cercle où l'enferme sa nature propre. Il n'i a guère d'idée, si simple soit-elle, qui ne soit complexe, et nous avons vu que ses différents éléments, ses différentes nuances peuvent être exprimées par le voisinage et le concours de sons différents ; de même évidemment dans un vers ; c'est-à-dire que dans un vers expressif il i a toujours plusieurs éléments variés qui entrent en jeu dans l'expression. Ce sont ces différents éléments que nous chercherons à isoler en déterminant le rôle et la valeur propre de chacun d'eux.

I

RÉPÉTITIONS DE FONÈMES QUELCONQUES

Nous commencerons par un ordre d'idées où la nature des fonèmes n'a aucune importance ; ce n'est que par leur répétition qu'ils jouent un rôle. Il s'agit de l'expression d'un mouvement ou d'un bruit répété, que ce mouvement ou ce bruit soit régulier ou irrégulier. Or dans les mots expressifs appartenant à cet ordre d'idées, l'expression est due à la répétition d'une sillabe : *coucou*, d'une voyelle : *cliquetis*, *monotone*, ou d'une consonne : *palpite*. Il est évident que dans un vers, qui est un élément plus long qu'un mot, on pourra obtenir des effets analogues par la répitition d'un ou de plusieurs mots, d'une ou de plusieurs sillabes, d'un ou de plusieurs sons.

Mais la question est complexe ; nous avons déjà parlé d'un moyen d'exprimer un mouvement ou un bruit régulier ou irrégulier, à savoir le ritme. Nous avons vu comment le ritme peut devenir un moyen d'expression par ce fait qu'il rend plus lentes les sillabes d'une mesure qui en a moins de trois et plus rapides celles d'une mesure qui en a plus de trois.

Il est évident que pour peindre un mouvement régulier, une allure égale, le ritme 3-3, 3-3 pourra contribuer à l'expression :

Lui, gagnant | à pas lents | une roche | élevée
(Musset, *Nuit de mai*).

Elle va | dans les bois, | se traînant | à pas lents
(Id., *La servante du roi*).

Muletiers | qui poussez | de vallée | en vallée
Vos mules sur les ponts que César éleva
(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient | dans Paris | le monarque | indolent

(Boileau, *Lutrin*).

Vinrent, le régiment après le régiment,
Et le long | des maisons | ils passaient | lentement

(Hugo, *Châtiments*).

Tu gagnais | lentement | la maison | solitaire

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

On n'entendait au loin sur l'onde et sous les cieux
Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence
Tes flots harmonieux

(Lamartine, *Le lac*).

De même un ritme à mesures régulièrement inégales pourra contribuer à produire d'autres effets :

..................avait trouvé bon que cet antre
Bâti | pour les géants, | servît | pour les lions

(Hugo, *Les lions*).

Ceux d'Ascalon | du beurre, | et ceux d'Aser | du blé

(Id., *ibid.*).

A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins
Au rut | de l'étalon | l'amour | qui dompte l'homme

(Heredia, *Nessus*).

(Le rapport des mesures 2,4, 2,4 marque ici l'égalité du mélange et de la valeur des choses mélangées).

Du pied | dans les enfers, | du front | dans les étoiles

(Hugo, *Légende des siècles*).

Tant la ravine | est fauve, | et tant la roche | est âpre

(Id., *ibid.*).

.....................N'ayez d'autre souci
Que d'aplatir | vos cœurs, | et d'arrondir | vos ventres

(Id., *Année terrible*).

Mais il i a lieu de noter d'abord que, pour que le ritme devienne expressif, il faut que l'idée exprimée le rende expressif. Sinon le tipe 3-3, 3-3 est précisément celui qui n'exprime rien : tout i est égal et rien n'a de relief :

> Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
> (Musset).
>
> Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierrre
> (id.).

Il en est de même du tipe 2-4, 2-4 ; il tend à mettre en relief les mesures qui n'ont que deux sillabes, mais pour qu'il peigne deux mouvements parallèles il faut qu'il en soit question dans le vers ; il n'i a aucune expression de ce genre dans les vers suivants :

> Je viens | selon l'usage | antique | et solennel
> (Racine).
>
> Pourquoi | vous imposer | la pei|ne de son crime ?
> (id.).

Le ritme peut donc *contribuer* à peindre un mouvement, mais s'il est le seul moyen d'expression employé il ne le rendra pas très sensible. Tel ce vers de Lamartine :

> Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence.

Pour que le mouvement devienne très net, il faut en outre des rappels de sons, des répétitions de fonèmes, disposées de telle ou de telle manière, suivant que le bruit ou le mouvement à peindre est régulier ou irrégulier.

Reprenons à ce point de vue les exemples précédemmment cités : il nous suffira de mettre en relief tipograflquement les sons répétés pour faire saisir sans commentaire l'effet qu'ils produisent :

> Elle v*a* dans les b*ois* se train*ant* à pas l*ents*...
> Lui g*a*gn*ant* à p*as* l*ents* une roche élevée...
> Muleti*ers* qui pousse*z* de *vallée* en *vallée*...
> Et le l*ong* des mais*ons* ils passaient lentement...

Bât*i pour les* géants serv*ît pour les* lions...
*Ceux d'A*scalon *du b*eurre et *ceux d'A*ser *du b*lé...
Du pied *dans les* enfers, *du* front *dans les* étoiles...
*Tant la r*avine *est* fauve et *tant la* roche *est* âpre.
Que *d'a*plat*ir vos* cœurs et *d'a*rrond*ir vos* ventres...

Comme on le voit les rappels de sons contribuent encore plus que le ritme à produire l'impression du mouvement demandée. Ils peuvent même suffire.

Le moyen le plus sensible de peindre un bruit ou un mouvement répété consiste simplement à répéter un mot ou quelques mots. Mais si ce moyen est le plus sensible, ce n'est pas le plus délicat :

Le flot sur *le flot* se replie
(Hugo, *Napoléon II*).

Ce vers ne veut pas dire qu'un flot se replie sur un autre une fois pour toutes, mais il fait sentir très nettement que les flots se succèdent et se replient les uns les autres continuellement et d'une manière indéfinie. C'est ainsi que la répétition de la sillabe *mur* dans le mot *murmure* fait que ce mot désigne un bruit répété et continu.

Après la *plaine blanche,* une autre *plaine blanche*
(Id., *L'expiation*) ;

ce vers suscite l'idée d'une succession indéfinie de plaines blanches.

Les larmes du matin qui pleuvent *goutte* à *goutte*
(Heredia, *Pan*).

Dans le bruit de *tes bords* par *tes bords* répétés
(Lamartine, *Le lac*).

Et que le vent du nord porte de *feuille* en *feuille*
(Vigny, *Le cor*).

*C'étoit ce*ci, *c'étoit ce*la
(La Fontaine, VII, 5).

On peut renforcer encore l'effet produit par la répétition de certains mots, au moyen de rappels de sons isolés qui sont déjà contenus dans ces mots ou ne le sont pas :

Et la *s*our*c*e *s*ans nom qui gou*tt*e à gou*tt*e *t*ombe
ou *ou*ⁿ *ou* *ou* *ou*ⁿ

(HEREDIA, *La source*);

tous les accents toniques tombent sur la voyelle *ou* orale ou nasale.

Disloqué, de *cailloux* en *cailloux* cahoté
c *c* *c* *c*

(HUGO, *Le crapaud*).

Et comme un noir poison qui va de *veine* en *veine*
v *v* *v*

(ID., *Ruy-Blas*);

mouvements successifs.

Le même procédé peut servir à exprimer le parallélisme de deux idées, de deux actions, dont la seconde suit rapidement la première et en est la conséquence :

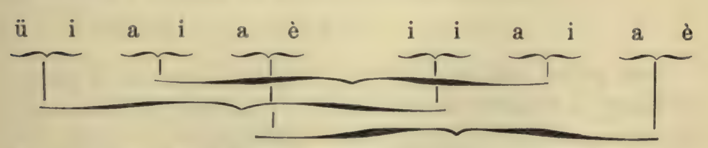
Tu mis à prix sa tête, il mit à prix la tienne

(ID., *Burgraves*).

Il i a ici parallélisme en tout dans les deux émistiches :
ritme 4-2. 4-2,
mots et sons :

mi(s) à prix *a* *t* *ê* *mi(t) à prix* *a* *t* *è*

vocalisme :



l'*ü* et l'*i*, étant des voyelles du même ordre, comme nous le verrons plus loin, se correspondent parfaitement.

Le loup le croit, *le loup le* laisse

(LA FONTAINE, IX, 10).

Il tendit un long rets. *Voilà les poissons* pris,
Voilà les poissons mis aux pieds de la bergère

(Id., X, 11).

.... *voilà* sa toile ourdie,
Voilà des moucherons de pris

(Id., III, 8).

Les actions, les idées, les événements qui se suivent rapidement et dépendent dans une certaine mesure l'un de l'autre, peuvent n'être pas réduits à deux ; ils sont parfois toute une série. Le procédé est le même ; les mêmes répétitions de mots peindront l'accumulation d'une suite d'événements :

Le démon se remit à battre dans sa forge ;
Il frappait *du* ciseau, *du* pilon, *du* maillet

(Hugo, *Légende des siècles*).

Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
Le pauvre potager : *adieu* planches, carreaux ;
Adieu chicorée et poireaux ;
Adieu de quoi mettre au potage

(La Fontaine, IV, 4).

Rien ne la contentoit, *rien n'*étoit comme il faut :
On se levoit *trop t*ard, *on se* couchoit *trop t*ôt :
Puis du blanc, *puis du* noir, *puis* encore autre chose.
Les valets enrageoient, *l'é*poux étoit à bout :
Monsieur ne songe à rien, *monsieur* dépense tout,
Monsieur court, *monsieur* se repose

(Id., VII, 2).

Nous avons montré, lorsque nous avons étudié le ritme, comment le trimètre par sa rapidité et le resserrement sintétique de ses sillabes pouvait servir à accumuler les idées, les événements, les faits. Les deux procédés peuvent se combiner et concourir au même but avec plus de force :

Il fut héros, *il fut* géant, *il fut* génie

(Hugo, *Le parricide*).

La nuit se dissolvait dans les énormes cieux
Où rien ne tremble, *où rien ne* pleure, *où rien ne* souffre
(Id., *Le sacre de la femme*).

Marcher à jeun, | *marcher* vaincu, | *marcher* malade
(Id., *Le petit roi de Galice*);

insistance sur l'idée de *marcher, marcher* toujours ; l'action exprimée par le verbe *marcher* devient une sorte de *loi*, une fatalité implacable pesant sur l'omme de guerre qui ne s'appartient plus ; — en même temps impression de continuité, de régularité, de monotonie.

On peut aussi marquer l'insistance par la même répétition de mots avec le procédé ritmique contraire, celui qui consiste à augmenter le nombre des mesures et par là à les ralentir. Le premier procédé met, nous l'avons vu, les faits en relief par le resserrement sintétique et le second par l'écartement analitique :

Toute la différence entre ce sombre roi,
Et ce sombre | empereur, | *sans* foi, | *sans* Dieu, | *sans* loi
(Id., *Eviradnus*).

Le poète insiste à la fois par le ritme lent et par la répétition du même mot devant un monosillabe.

On le voit par ces derniers exemples, ce même procédé peut servir pour insister sur des faits analogues. Et en effet le moyen le plus simple pour marquer l'insistance est de répéter un mot ou quelques mots ; c'est même bien plus un procédé de stile qu'un procédé de versification, ou plutôt la poésie en use comme la prose :

Que tardez-vous, Seigneur, à la *répudier* ?
L'empire, votre cœur, tout condamne Octavie.
Auguste, votre aïeul, soupiroit pour Livie :
Par un double *divorce* ils s'unirent tous deux ;
Et vous devez l'empire à ce *divorce* heureux.
Tibère, que l'hymen plaça dans sa famille,
Osa bien à ses yeux *répudier* sa fille.
Vous seul, jusques ici contraire à vos désirs,
N'osez par un *divorce* assurer vos plaisirs
(Racine, *Britannicus*).

Ces tronçons déchirés, épars, près d'épuiser
Leurs forces languissantes,
Se cherchaient, *se cherchaient*, comme pour un baiser
Deux bouches frémissantes

(Hugo, *Orientales*).

C'est moi, Prince, *c'est moi* dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours

(Racine, *Phèdre*).

Moi-même devant *vous*, j'aurois voulu marcher
Et Phèdre au labyrinthe *avec vous* descendue
Se seroit *avec vous* retrouvée ou perdue

(Id., *Ibid.*).

Descends, Charles ! *Descends*, Frédéric ! *Descends*, Pierre !
Deviens de plomb, *deviens d'*acier, *deviens de* pierre !
Le sang des bons après *le sang des* innocents !
Règne ! *plus bas* ! *plus bas* ! *descends* ! *descends* ! *descends* !

(Hugo, *La pitié suprême*).

Le même procédé peut être accentué par des répétitions de fonèmes venant s'ajouter aux répétitions de mots :

Viens vite, *viens* finir ma fortune cruelle
v *v* *v* *f* *f*

(La Fontaine, I, 15).

*L'ond*e qui fuit, par *l'ond*e incessamment suivie
i *i* *i* *i*

(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Descendez, *descendez*, lamentables victimes,
Descendez | le chemin | de l'enfer | éternel
é *è* *è* *è*
*Pl*ongez au *pl*us *pr*ofond du gou*ff*re où tous les crimes
*Fl*agellés *p*ar un *v*ent qui ne *v*ient *p*as du ciel
*B*ouillonnent *p*êle-mêle avec un *b*ruit d'orage

(Baudelaire, *Femmes damnées*);

insistance et indication de différents mouvements continus.

Ce procédé qui consiste à répéter des mots tout entiers, s'il est le plus frappant, n'est pas le plus délicat, avons-nous

dit. Le plus raffiné consiste à répéter uniquement des fonèmes isolés ; on peut obtenir encore par là une très grande intensité d'expression. Nous reprendrons à ce nouveau point de vue les mêmes catégories d'idées dans le même ordre :

1° Mouvement régulier :

Depuis ce jour fatal le pouvoir d'Agrippine
Vers sa chute, | à grands pas, | chaque jour | s'achemine
r s ch *ch j r s ch*
a ė a ė

(RACINE, *Britannicus*).

Un jour, | sur ses longs pieds, | alloit | je ne sais où
Le héron | au long bec | emmanché | d'un long cou
ou ou é è ou
ou ou è é ou

(LA FONTAINE, VII, 4).

Nos chevaux | galopaient | à travers | la clairière
a è a è a è
g p t t c

(HUGO, *Contemplations*).

Iacchos | s'avancer | sur le sa|ble marin
i é ü è
a ò ė a
ò a a ė

(HEREDIA, *Ariane*).

Ajouter à ce mouvement vocalique la quintuple répétition de *s* peignant le bruissement continu du cortège sur le sable.

2° Mouvement ou bruit répété indéfiniment, sans que l'idée de régularité soit exprimée :

*V*a, *v*ient, fait l'empressée

(LA FONTAINE, *Le coche et la mouche*).

Avec des gr*on*dements que prol*on*ge un l*on*g râle
r r r

(HEREDIA, *Bacchanale*).

Et P*an*, ral*en*tiss*ant* ou press*ant* la cad*en*ce

(ID., *Nymphée*).

Le mouvement est peint par le retour de la voyelle nasale *an*, revenant de 2 en 2 sillabes dans le premier émistiche, de 3 en 3 dans le second, et se trouvant dans le premier 3 fois dans le même espace de temps que 2 fois dans le second.

Et la mer elle-même, expirant sur sa rive,
Rou*l*e à *p*eine à *la* *pl*age une *l*ame *pl*aintive
ap *ap*
la *la*

(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

...... Laisse, ami, l'errante chèvre,
Sourde aux chevrotements du chevreau qu'elle sèvre
s *r* *ch* *vr*
s *r* *ch* *vr* *ch* *vr* *s* *vr*

(Heredia, *La flûte*)

Un essaim de corbeaux.....
*Tour*ne éternellement au*tour* de la montagne
t *t* *t* *t* *t*
ou *an* *ou* *a*

(Hugo, *Burgraves*).

L'horloge d'un couvent s'ébranla lentement
lò *lò* *la lan*
an *an* *an* *an*

(Musset, *Don Paez*).

Et sa voix sur l'écho de la voûte sonore
Frappait comme le pas d'un hardi cavalier

pait *pas*
c *d* *d* *c*

(Musset, *Charles-Quint à St-Just*).

« Pour produire un effet puissant, les lettres allitérantes doivent frapper les syllabes rythmiques ; tandis que, pour obtenir des effets dégradés, et si l'on peut parler ainsi, des demi-teintes, on devra éviter les attaques redoublées sur les syllabes de l'arsis, disposer au contraire les consonnes allitérantes devant les syllabes atones de la thésis, et parfois même

en amortir encore le choc au moyen de syllabes muettes. C'est ainsi, par le choix et l'emploi judicieux des consonnes allitérées gutturales, dentales, labiales, liquides ou nasales, fortes ou faibles, que le poète parvient à exprimer jusqu'aux plus fugitives nuances du sentiment qui l'inspire, à amplifier ou à voiler la sonorité de son vers, qui devient à sa volonté facile, coulant, rapide ou languissant, clair, strident, rauque ou éclatant » (Becq de Fouquières, 236-237).

Dans les exemples qui précédent les fonèmes que nous avons relevés appartiennent surtout aux sillabes toniques ; dans les suivants ils sont plutôt dans des sillabes atones ; mais il n'est ni possible ni utile de faire à ce point de vue deux catégories bien nettes ; chaque exemple a son individualité et demanderait un commentaire particulier que le lecteur pourra faire aisément au moyen des éléments que nous mettons en relief :

> *La m*er qui se *lam*ente en pleurant les sirènes
> *an an an*
>
> (Heredia, *L'oubli*).

noter en outre le vocalisme :
a è i la vague commence à s'élever,
è a an an è an la vague gronde,
é i è la vague meurt sur la rive.

> Au dehors, t*ou*t aut*ou*r du gr*an*d *an*tre m*ue*t,
> H*u*rl*ai*t l*e* br*ou*h*a*h*a* d*e* l*a* f*ou*le indignée
>
> (Hugo, *L'épopée du lion*).

Voici l'essentiel du vocalisme de ces deux vers : *ou ou*, *an an*, *ü è — ü è*, *è ou a a — è a ou*, c'est-à-dire dans les trois premiers cas répétition pure et simple, et dans le dernier reproduction approximative.

> ....D*an*s ce mom*ent*, un pas
> Au p*en*ch*ant* du coteau s*em*ble se faire *en*t*en*dre
>
> (Musset, *Le saule*).

noter en outre les occlusives : *t p*
p d c t t d

qui peignent un bruit ou un mouvement saccadé.

Un é*c*ho *p*rolongé ré*p*é*t*ait cha*q*ue *p*as
(Id., *Portia*).

Sur l'Hymè*t*e, l'Au*t*an *t*umul*t*ueux *t*ourmen*t*e
(Hugo, *Le Satyre*).

.... L'intrépide Hippolyte
*V*oit *v*oler en écl*a*ts tout son ch*a*r fr*a*c*a*ssé
(Racine, *Phèdre*).

Il marchoit d'un pas relevé
Et faisoit sonner sa sonnette
(La Fontaine, I, 4);

sonner sa sonnette n'est pas de l'armonie imitative, ne peint pas le bruit, mais indique la répétition de l'action, et de son produit, le bruit.

Hideux ce spectre blanc passait ; et, par ins*t*ant,
Une gou*tt*e *d*e sang se *d*é*t*achait *d*e l'ombre,
Implacable, et *t*ombait sur ce*tt*e blancheur sombre
(Hugo, *Le parricide*).

Sen*t*an*t* à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
Une gou*tt*e *d*e sang sur sa *t*ê*t*e pleuvoir
(Id., *ibid*).

Durandal flamboyant *s*emble un *s*ini*s*tre esprit :
Elle *v*a, *v*ient, remonte et tombe, *s*e relève,
ou^n *ou*^{n}
re *re*
S'abat, et *f*ait la *f*ête e*ff*rayante du glaive
(Id., *Le petit roi de Galice*);

les fonèmes répétés peignent les mouvements répétés, successifs et divers de l'épée de Roland.

Trouv*ant* les tr*em*blem*ents* de terre trop fréqu*ents*,
t *t* *t* *t* *c*
Les rois d'Espagne ont fait baptiser les volcans
(Id., *Les raisons du Momotombo*).

*D*e *t*ou*t*es parts *p*ressé *p*ar un *p*uissant voisin,
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse

(RACINE, *Athalie*).

Voir soudain des lions et des tigres, ô roi!
Sortir de toutes parts de l'ombre autour de toi
t d t t p d b t d t
è ou è a è ou^{n} *è a*

(HUGO, *Burgraves*).

Que *d*es chiens *d*évorants se *d*ispu*t*oient en*t*re eux

(RACINE, *Athalie*).

Elle veut voir le jour, et sa *d*ouleur profon*d*e
M'or*d*onne *t*ou*t*efois *d*'écar*t*er *t*out le mon*d*e

(ID. *Phèdre*);

on écarte chacun successivement ; il i a par conséquent action répétée.

*D*ans le *d*ou*t*e mor*t*el *d*ont je suis agi*t*é

(ID., *ibid.*);

ésitations successives.

A l'a*pp*el du *p*laisir lorsque ton sein *p*al*p*ite
è i è i

(MUSSET, *Rappelle-toi*);

le mot *palpite* par lui-même et par lui seul exprime déjà la répétition parce qu'il a deux sillabes commençant par la même occlusive *p* ; pour mettre en un relief singulier et faire particulièrement sentir le mouvement de palpitation, le poète renforce l'élément essentiel de ce mot en le reproduisant dans d'autres mots. Comme l'a dit Becq de Fouquières, p. 220 : « On peut souvent constater que le mot générateur de l'idée devient, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique ». La majeure partie de nos exemples illustrent cette observation.

Sur mon œil ébloui *p*al*p*itait ma *p*au*p*ière

(Th. Gautier).

Les grelots	des troupeaux	palpitaient	vaguement
é *ó*	*é* *ó*	*a*	*a*
g	*d* *t* *p*	*p* *p* *t*	*g*
gr	*tr*		

(Hugo, *Booz*).

Le*s*bos où les bai*s*ers *s*ont comme les ca*s*cades
a *a*
c *c* *c*

Qui *s*e jettent *s*ans peur dans les gouffres *s*ans fond
c *sans* *f* *sans* *f*

Et courent *s*anglotant et glou*ss*ant par *s*accades,
an *an* *an* *a* *a* *a*
gl *gl*

Orageu*x* et *s*ecrets, fourmillant*s* et profonds :
f *f*

Le*s*bos où les bai*s*ers *s*ont comme les ca*s*cades !
c *c* *c*

(Baudelaire, *Lesbos*).

*T*oujours l'in*t*érieur de la *t*erre *t*ravaille
r *r* *r* *r* *r*

(Hugo, *Feuilles d'automne*);

répétition continuelle.

Chaque fois qu'en *t*ombant la *t*erre re*t*en*t*it
De la foule muette un sourd sanglot sortit

(Lamartine, *Jocelyn*);

bruit répété; il s'agit des pelletées de terre qu'on jette sur la bière.

*M*on père *m*ille fois *m*'a dit dans *m*on enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance

(Racine, *Esther*);

répétition de *m* correspondant à la répétition de l'action indiquée ; cf. en outre p. 253, l. 1 sqq.

Les bonds capricieux de ce bouc indocile
bou^{n} *c p* *d* *bou c d*
(Heredia, *Le chevrier*);

ces occlusives saccadent le vers conformément à l'idée exprimée.

L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
Douze fois | se *b*alance | au *b*attant | du *b*effroi
a an *a an*
(Hugo, *La ronde du sabbat*).

Ses yeux, qui *v*ainement *v*ouloient *v*ous é*v*iter,
Déjà pleins de langueur, ne pou*v*oient *v*ous quitter
(Racine, *Phèdre*);

cette répétition de *v* peint les efforts successifs.

Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que bal*an*ce le v*en*t p*en*d*an*t les nuits d'hiver
(Baudelaire, *Les métamorphoses du Vampire*);

indication d'un mouvement répété ; mais la nature spéciale du mouvement n'est pas précisée.

.... *l*a nuit sur *l*a pe*l*ouse
Ba*l*ance *l*e zéphyr dans *s*on voi*l*e odorant
(Musset, *Nuit de mai*);

l'effet du balancement répété est produit par l'alternance des groupes *l s*, *l z*, régulière de « pe*l*ouze » à « zéphyr »; les mêmes fonèmes apparaissent avant et après ces mots, mais en ordre irrégulier parce que avant, le mouvement ne fait que s'annoncer, et qu'après il cesse au moment où l'on va passer à une autre idée.

S'éta*l*e un tapis vert *s*ur *l*eque*l* *s*e ba*l*ance
Un grand *l*u*s*tre blafard au bout d'un oripeau
(Id., *Une bonne fortune*);

observation analogue.

La lune, à son lever, sur la cime des arbres
l l s l s l s z

Balançait mollement les ombres des saints marbres
l s l l z s

(Id., *Suzon*);

effet analogue obtenu par des moyens analogues.

Tout est joie et chanson ; la roulette comm*en*ce :
Ils lui donnent le br*an*le, ils la mettent en d*an*se,
Et ratiss*ant* gaîm*ent* l'or qui scintille aux yeux,
Ils jard*i*nent ain*si* sur un r*y*thme joyeux

(Id., *Une bonne fortune*).

Les mouvements sont peints par l'assonance des sillabes toniques qui terminent les émistiches ou les mesures.

Un b*a*l est *à* deux p*as* ; *à* trav*e*rs l*a* fen*ê*tre,
On le v*oi*t *çà* et l*à* *b*on*di*r et *dis*p*a*raî*t*re,
*C*omme un chevreau lasc*i*f *qu'*une abeille poursu*i*t

(Id., *ibid.*);

le premier émistiche est prosaïque, mais semble annoncer le mouvement par son *a* terminant chaque diade ; dans le deuxième émistiche, assonance des deux triades qui débutent d'ailleurs toutes deux par un *a* atone ; dans le premier émistiche du deuxième vers, assonance des deux triades ; dans le deuxième émistiche, effet saccadé des occlusives et répétition de la sillabe *di* ; le troisième vers est une comparaison qui semble étendre le mouvement, l'unité devenant au point de vue de ces correspondances, non plus la mesure, mais l'émistiche : les deux émistiches assonent *si sui*, et débutent par la même occlusive *c*. Tout cela pour peindre le mouvement régulièrement irrégulier de la danse.

3° Deux actions parallèles dont la seconde suit régulièrement la première et peut en être la conséquence :

Ou des fleurs au printemps, | ou du fruit en automne
ou d fl t | *ou d fr t*

(La Fontaine, X, 2).

4° Une série d'événements qui se suivent rapidement, qui peuvent dépendre l'un de l'autre ou sont dans une certaine mesure parallèles :

Je le v*is*, je roug*is*, je pâl*is* à sa vue

(RACINE, *Phèdre*).

Mais ce lion...
Trouva *m*oyen et *m*anière et *m*atière
è è è
D'ongles et *d*ents *d*e *r*ompre la *r*atière

(MAROT, *Le lion et le rat*).

Se ca*br*e *br*usquement, se retourne, regarde,
ė *a* ė *ü* ė *o*ⁿ ė ê *u* ė ė *a*
Et rejoint d'un seul bond...
é ė èⁿ

(HEREDIA, *Fuite de Centaures*).

La succession des mouvements brusques et saccadés est marquée par le vocalisme dont chaque ondulation commence de même ; ce mouvement se perd au vers suivant. — Ajouter les deux *br* et les *re*.

Après avoir *t*ro*tt*é, brou*t*é, fait *t*ous ses *t*ours
é *é* *ou* *ou*

(LA FONTAINE).

Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf
Envieuse, *s'é*tend, *et s*'enfle *et s*e travaille

(ID., I, 3).

Efforts successifs marqués par l'allitération des sifflantes et la coupure sintaxique du sens après chaque accent tonique et ritmique.

*Mett*ent le nez à l'air, *mon*t*ren*t un peu la *t*ê*t*e
è é è è
*Puis r*en*t*rent dans leurs nids à *r*ats
a *a*
*Puis r*essor*t*ant font qua*t*re pas,
a *a*

Puis, enfin se me*tt*en*t* en quê*t*e
è è è

(Id., III, 18).

5° L'insistance. Nous avons vu le poète insister sur un mot, c'est-à-dire sur l'idée exprimée par ce mot, en le répétant. Une autre manière de le mettre en relief consiste à répéter au lieu du mot ses fonèmes essentiels et caractéristiques :

Il réveilla *s*es fil*s* dormant, *s*a femme la*ss*e,
Et *s*e remi*t* à fu*i*r *sinistre* dans l'e*s*pa*c*e

(Hugo, *La conscience*);

renforcement du mot « sinistre » par les répétitions d'*s* et d'*i*.

Tu f*r*émi*r*as d'ho*rr*eu*r* si je *r*omps le silence

(Racine, *Phèdre*);

renforcement du mot « horreur ».

Que vois-je ? quelle horreur dans ces lieux répandue
*F*ait *f*uir devant mes yeux ma *f*amille éperdue ?

(Id., *ibid.*);

renforcement du mot « fuir ».

Quatre méchants portraits pendus, représentant
Des *f*aces qui *f*eraient *f*uir en en*f*er Satan

(Musset, *Don Paez*);

même renforcement un peu trop accentué, exagéré.

*S*es froid*s* embra*ss*ement*s* ont gla*c*é ma tendre*ss*e

(Racine);

renforcement de l'*s* du mot « glacé » qui aboutit à suggérer l'idée du *frisson*. Même observation pour les deux vers suivants :

Ju*s*qu'au fond de nos cœurs notre *s*ang *s*'est gla*c*é

(Id.).

Mon *s*ang commen*c*e à *s*e gla*c*er
(La Fontaine, I, 12).

Mais si l'on veut insister sur la frase tout entière, sur l'idée qu'elle contient et non pas sur un mot en particulier, on répète un fonème quelconque :

*M*ais ce *m*ê*m*e A*m*urat ne *m*e pro*m*it ja*m*ais
(Racine, *Bajazet*).

De *c*e *s*acré *s*oleil dont je *s*uis des*c*endue
(Id., *Phèdre*).

Main*t*enant *q*ue mon *t*emps *d*é*c*roît *c*omme un flambeau,
an *an* *an*
*Q*ue mes *t*âches sont *t*erminées ;
Main*t*enant *q*ue voici *q*ue je *t*ouche au *t*ombeau
Par les deuils et *par les* années
(Hugo, *Contemplations*).

Parcourant | sans *c*esser | *c*e long *c*er|cle de peines
è *é* *è* *è*
(La Fontaine) ;

régularité du mouvement et insistance : c'est le bœuf qui parle.

Hélas ! on voit que de tout temps
Les pe*ti*ts ont pâ*ti* des so*tti*ses des grands
(Id., II, 4).

Laissez-*m*oi *m*'endor*m*ir du so*mm*eil de la terre
(A. de Vigny).

Regarde ! je viens *s*eul m'a*ss*eoir *s*ur *c*ette pierre
Où tu la vis *s*'a*ss*eoir !
(Lamartine, *Le lac*).

Phèdre *v*eut *v*ous *par*ler a*v*ant *v*otre dé*par*t
(Racine, *Phèdre*) ;

manière d'insister sur les mots pour bien préciser les paroles.

Envoyant un songe lui dire
Qu'un *t*el *t*résor é*t*oi*t* en *t*el lieu. L'homme au vœu
(LA FONTAINE, IX, 13);

même observation.

Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie,
*Vous trahissez enf*in vos *enf*ants malheureux,
Que vous précipitez sous un joug rigoureux.
Son*g*ez qu'un même *j*our leur ravira leur mère
mè r r r r r mèr
leur ra ra leur
Et *r*end*r*a l'espé*r*ance au fils de l'ét*r*angè*r*e
ran ra ran ran
(RACINE, *Phèdre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache
a a a
(ID., *ibid.*);

insistance d'une femme inquiète en quête de secours ; c'est Oenone qui parle de Phèdre, sa maîtresse ; cf. en outre p. 252.

Je *m*ourrai, *m*ais au *m*oins *m*a *m*ort *m*e vengera
(RACINE);

insistance due à la colère.

Comme plus aut nous pouvons avoir ce procédé joint au ritme analitique :

*P*re|sse, *p*leu|re, gémis ; | *p*eins lui | Phèdre mourante,
i i
Ne rougis *p*oint de *p*rendre une voix su*pp*liante
è an è an
(ID., *Phèdre*).

Il l'appelle son *f*rère et l'aime dans son âme
Cent *f*ois plus | qu'il ne *f*ait | mè|re, *f*ils, | *f*ille | et *f*emme
(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Mais *f*idèle, mais *f*ier, et même un peu *f*arouche,
Charmant, | jeune, | traînant | tous les cœurs | après soi
(RACINE, *Phèdre*).

Nous avons dit en commençant que ces répétitions de sons n'étaient expressives qu'en puissance, c'est-à-dire qu'elles ne deviennent expressives que lorsque l'idée s'i prête. Sinon les répétitions peuvent passer inaperçues. Ainsi dans le nom de poisson *barbeau* la répétition passe inaperçue alors qu'il n'en est pas de même dans *barboter*. Si pourtant les répétitions sont trop nombreuses, trop marquées, bien que l'idée ne les demande en rien, on les sent forcément, elles deviennent expressives malgré l'idée par ce fait seul qu'on les sent, et alors elles sont choquantes parce qu'il i a discordance entre l'idée et l'expression :

*Enf*in, *en f*orme d'*an*se arrondiss*ant* leurs fl*anc*s
(HEREDIA, *Le vase*).

Les Bacch*ant*es, d'un p*am*pre à l'*am*ple frondaison
Enguirl*an*dent le joug des taureaux qu'on dételle
(ID., *ibid.*).

Lors*qu*e j'ai lu Pétrar*qu*e étant encore enfant
t *t* *t*
an *an* *an* *an*
(MUSSET, *Le fils du Titien*).

*Qu*elle *qu*e soit sa mère et de *qu*i *qu*'il soit fils
(CORNEILLE).

*Qu*e *qu*el*qu*e amour *qu*'elle ait et *qu*'elle ait pu donner
(ID.).

Je ne serai *qu*'à vous, *qu*i *qu*e ce soit *qu*e j'aime
(ID.).

Elle [la rivière] roule sans un murmure
Son onde o*p*aque et *p*ourtant *p*ure
*P*ar les faubourgs *p*acifiés
(VERLAINE, *Romances sans paroles*).

Terrible et dernier cri de l'âme évanouie,
Echo du *c*oup *q*ui fait é*c*rouler une vie,
ó *ou* *ou*

Et *q*ue jus*q*u'au tombeau j'entendrai ; puis glissant...

ó ó

(LAMARTINE, *Jocelyn*);

l'effet n'est probablement pas voulu, mais il est en tout cas désastreux ; l'idée aurait pu à la rigueur en supporter une vague indication ; mais une exagération de ce genre est tout ce qu'il i a de plus choquant.

II

LES VOYELLES

Nous arrivons à l'étude des voyelles en tant qu'elles ont une valeur propre et une signification particulière. Il est bon de rappeler encore une fois que les fonèmes ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment réellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif. Il ne faut pas oublier non plus qu'il n'i a pas d'idée simple ; toute idée est complexe et comporte des nuances qui ne peuvent être rendues que par l'emploi simultané ou successif de moyens d'expression différents. Nous essaierons d'isoler chacun d'eux et de déterminer sa valeur spéciale.

Pour cela il est nécessaire que nous prenions pour point de départ une classification des sons reposant sur leur nature même et indépendante de toute idée préconçue. On peut les grouper avec beaucoup de précision en se fondant à la fois sur leur point d'articulation et leur mode d'articulation. Les voyelles sont des notes variées dont le timbre et la qualité sont essentiellement déterminées par le point d'articulation. Or c'est par leur timbre et leur qualité qu'elles impressionnent diversement notre oreille : les unes sont des notes aiguës, les autres des notes graves, les unes sont des notes claires, les autres des notes sombres, les unes sont voilées, les autres éclatantes. En classant les voyelles d'après leur point d'articulation, on se trouvera les avoir rangées du même coup conformément à l'impression qu'elles produisent. La seconde classification est en quelque sorte populaire ; sous l'influence de la musique elle a pénétré dans le langage courant ; mais elle est vague et flottante. La première, ne laissant rien à

l'arbitraire, permettra de la préciser et de la rectifier au besoin. On désigne généralement par le nom de *palatales* les voyelles dont le point d'articulation est situé vers la partie antérieure du palais et l'on peut appeler *non palatales* toutes les autres. Les palatales sont *i*, *ü* (*u*, comme dans le mot *cru*), *é*, *è*, *ö* (*eu* fermé, comme dans le mot *feu*). Ce sont en même temps les voyelles *claires*. Les deux d'entre elles qui sont le plus fermées et qui se prononcent le plus en avant, l'*i* et l'*ü*, peuvent être mises à part sous le nom de voyelles *aigvës*. La catégorie des non palatales comprend toutes celles qui se prononcent vers la partie postérieure du palais, ou au niveau du voile du palais, ou même plus en arrière, à savoir : *a*, *ò* (*o* ouvert, comme dans le mot *corps*), *ė* (*eu* ouvert, comme dans le mot *jeunesse*), *ó* (*o* fermé, comme dans le mot *clos*), *u* (*ou*, comme dans le mot *trou*). Ce sont les voyelles *graves*. Il i a aussi lieu de distribuer ces dernières en deux groupes, et de désigner par le nom de *sombres* les deux qui sont le plus fermées : *ó* et *u*, et par celui d'*éclatantes* les trois autres : *a*, *ò*, *ė*.

Les voyelles *nasales* demandent une mention spéciale. Elles sont toutes comme *voilées* par la nasalité, mais appartiennent d'ailleurs chacune à la même classe que la voyelle orale qu'elles ont pour substratum. Il faut donc savoir quel est leur substratum oral, c'est-à-dire quelle est la voyelle non nasale dont elles sont la voyelle nasalisée. Nous avons montré ailleurs (M S L, VII, 472 sqq.) quel est ce substratum : la voyelle du mot *vin* est un *è* nasal, celle du mot *brun* est un *ė* nasal, celle du mot *temps* est un *a*° nasal (*a* extrêmement ouvert, son qui n'existe pas en français, mais qui est très voisin de *ò*), celle du mot *rond* un *ó* très fermé, qui n'existe pas non plus dans la langue, mais se rapproche infiniment de *u*. Un moyen très simple de s'en rendre compte est de faire prononcer ces mots par une personne ayant les fosses nasales obstruées près du voile du palais soit artificiellement soit accidentellement, fût-ce par un gros rume de cerveau. C'est un préjugé assez répandu que la voyelle nasale du mot *temps* ou du mot *autant* est un *a* nasal, et celle du mot *rond* un *ó* nasal ; étimologiquement c'est quelquefois vrai, mais nous n'avons que faire ici d'étimologie. L'expérience indiquée fera entendre à peu près *tò*, *autò*, *ru* et non *ta*, *auta*, *ro*. On peut

faire une contre-épreuve qui n'est pas plus difficile, au moyen d'une personne parlant fortement du nez : elle prononcera les mots *ta*, *rot* non pas comme nous prononçons les mots *temps, rond* mais *ta*ⁿ, *ró*ⁿ avec l'*a* nasal et l'*ó* nasal qui n'existent pas en français ; d'autre part elle prononcera les mots *trotte* et *tout* à peu près comme nous prononçons *trente* et *ton*. Nous nous servons pour la transcription des voyelles nasales, afin que leur valeur saute aux ieux, de la voyelle orale qui leur correspond avec un *n* en exposant, et dans les deux cas où nous n'avons pas le correspondant rigoureux, de celles de nos voyelles qui s'en rapprochent le plus, *ò* et *u*, avec le même exposant.

Parmi les voyelles orales, il i en a deux qui demandent quelques explications complémentaires; c'est l'*eu* fermé (*ö*) et l'*eu* ouvert (*ė*). Certains s'étonneront de les trouver dans deux classes différentes. On a une tendance, par suite d'abitudes dues à la pauvreté de notre alfabet, à considérer l'*è* et l'*é* d'une part, l'*ò* et l'*ó* d'autre part comme des voyelles à peu près semblables. En réalité il i a plus de différence entre l'articulation de l'*è* et celle de l'*é* qu'entre celle de l'*é* et celle de l'*i*, entre l'articulation de l'*ò* et celle de l'*ó* qu'entre celle de l'*a* et celle de l'*ò*, qu'entre celle de l'*ó* et celle de l'*u* (*ou*). Si dans notre classification l'*è* et l'*é* se trouvent dans la même catégorie, c'est qu'ils se prononcent tous deux sur la partie antérieure du palais ; si l'*ò* et l'*ó* sont dans une même catégorie, quoique dans deux subdivisions différentes, c'est que tous deux s'articulent dans la partie postérieure de la bouche. Le domaine des deux *eu* est intermédiaire entre celui des deux *e* et celui des deux *o*, mais de telle sorte que l'un a son point d'articulation d'un côté et l'autre de l'autre côté de la limite qui sépare les claires des graves.

L'*ö* est la voyelle fermée qui termine le mot *peureux*; l'*ė* est la voyelle ouverte de la première sillabe de ce mot ; c'est aussi, mais avec plus d'ampleur et d'intensité, la voyelle de la dernière sillabe du mot *empereur* ; c'est la voyelle du mot *fleuve* ; c'est la voyelle de la sillabe initiale du mot *jeunesse* dans la prononciation proprement française, car nous ne nous occupons pas ici, comme il est juste, des différentes prononciations dialectales; enfin c'est l'*e* dit muet ; ce point

est capital et on ne saurait trop i insister. Dans l'intérieur des vers français il n'i a pas d'*e* muet ; tous les *e* doivent se prononcer nettement, comme une voyelle affaiblie par l'atonie sans doute, mais absolument pleine, sans quoi les vers deviennent faux ; cf. F. de Gramont, *Les vers français et leur prosodie*, p. 29. L'*e* du mot *je* dans *je n*(*e*) *sais pas* se prononce en français exactement comme celui de la première sillabe du mot *jeunesse* ; tous les *e* qui se trouvent dans l'intérieur des vers doivent se prononcer ainsi. C'est la même voyelle que celle de la dernière sillabe du mot *valeur*, mais beaucoup plus faible,

Ce point pourra surprendre ceux qui ne sont pas rompus aux détails de la fonologie et leur paraître un simple paradoxe : l'*ė* dit muet est une voyelle éclatante. Ce qui fait qu'une voyelle est éclatante n'est pas le plus ou moins d'intensité avec laquelle on la prononce, mais la manière dont on l'articule. Or les muscles de la bouche sont au repos pour la prononciation de l'*ė* comme pour celle de l'*a* (le canal buccal est seulement un peu moins ouvert pour l'*ė*) et ce sont ces deux voyelles qui emploient le moins de souffle. Ajoutons à ces considérations fonologiques un fait de fonétique qui les confirme ; tandis que l'*ė* est la voyelle atone par excellence en français et dans plusieurs autres langues, en grand russe tout *o* placé dans la sillabe qui précède la tonique est devenu *a* ; dans les deux cas l'affaiblissement dû à l'atonie s'est traduit par la diminution de l'effort musculaire des organes buccaux, et en même temps par l'emploi d'une quantité moindre de souffle.

A. — Voyelles aiguës

L'étude des mots expressifs nous montre que les voyelles aiguës, l'*i* et l'*ü*, donnent seules l'impression de l'acuité : *cri*, *cri-cri*, *siffler*, *pique*, all. *spitz* « aigu » ; mais les autres voyelles claires, étant en somme de même nature, peuvent préparer la note ou la soutenir une fois qu'elle a été donnée.

Les voyelles aiguës sont naturellement désignées pour peindre les bruits aigus :

> Avec un cr*i* s*i*n*i*stre, il tournoie, emporté
>
> (Heredia, *La mort de l'aigle*).

L'essieu cr*i*e et se rompt...

(RACINE).

« Je doute que l'on serve la gloire de l'auteur de *Phèdre* en supposant que dans une situation si pathétique, au milieu des larmes, du désespoir, des remords cuisants, il ait songé à peindre le bruit d'un essieu qui se rompt » (Combarieu, 206-207). Ce jugement se passe de commentaire.

Le f*i*fre aux cr*i*s aig*u*s, le hautbois au son clair

(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Le bruit peut-être imaginaire et simplement supposé par métafore :

Le sang de vos rois | *crie* | et n'est point | écouté

(RACINE, *Athalie*).

Dans l'ordre du langage ce qui est particulièrement aigu, ce sont les cris, toute espèce de cris, quel que soit le sentiment qui les suscite : 1° la douleur :

Tout m'affl*i*ge et me nu*i*t, et consp*i*re à me nu*i*re

(ID., *Phèdre*).

« Sa voix s'élève, et sa plainte retentit, aiguë, prolongée et perçante, sur une note gémissante en *i* » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*). Il i a en outre insistance sur une même idée; cf. le chapitre précédent, p. 187.

Dispensez-moi, je vous suppl*ie*,
Tous plais*i*rs pour moi sont perd*us*.
J'aimois un f*i*ls plus que ma v*ie* :
Je n'ai que lu*i* ; que d*is*-je, hélas, je ne l'ai pl*us* !
On me l'a dérob*é* : plaign*ez* mon infort*u*ne

(LA FONTAINE, IX, 1).

... Ma f*i*lle ! Ah ! Di*eu* ! ma f*i*lle !
Ma f*i*lle ! Terre et ci*eux* ! c'est ma f*i*lle, à présent !
Di*eu* ! ma m*ain* est mouill*ée* ! — A qu*i* donc est ce sang ?

— Ma f*i*lle ! — Oh ! je m'*y* perds ! c'est un prod*ig*e horr*i*ble !
C'est une vision ! Oh ! non, c'est imposs*i*ble,
Elle est part*ie*, elle est en route pour Évr*eux*.
O mon Di*eu* ! n'est-ce pas que c'est un r*ê*ve affr*eux*,
Que vous av*ez* gard*é* ma f*i*lle sous votre *ai*le
Et que ce n'*est* pas *e*lle, ô mon Di*eu* ? S*i* ! c'est *e*lle !
C'est bien *e*lle ! Ma f*i*lle ! enfant ! réponds-moi, d*is*,
Ils t'ont assassin*ée* ! oh ! réponds ! oh ! band*its* !
Personne ic*i*, grand Di*eu* ! que l'horr*i*ble fam*i*lle !
Parle-moi ! parle-moi ! ma f*i*lle ! ô ci*e*l ! ma f*i*lle !

(HUGO, *Le Roi s'amuse*),

paroles de Triboulet qui trouve le corps de sa fille dans le sac.

Madeleine l'aborde, et presque avec des cr*is*
Lui parle et s'épouvante, et tord ses bras meurtr*is*.
— Mère, ouvre-moi. Je viens. Il s'ag*i*t de sa v*ie*
Me voic*i*. J'ai cour*u* de peur d'être suiv*ie*.
On creuse l'ombre autour de ton f*i*ls. Je te d*is*
Que je sens fourmiller les serpents enhard*is*

(ID., *Fin de Satan*) ;

cris de douleur et de crainte ; les deux premières rimes préparent la note.

2° Les supplications :

Il tend les bras, il tombe à genoux : il lui cr*ie*
Qu'au nom de tous les di*eux* il la conj*u*re, il pr*ie*,
Et qu'il n'est point à cr*ain*dre, et qu'une ardente f*aim*
L'aiguillonne et le t*ue*, et qu'il exp*i*re enf*in*

(A. CHÉNIER, *Le mendiant*).

Prends p*itié* de mon f*i*ls, de mon un*i*que enfant !
Prends p*itié* de sa mère aux larmes condamn*ée*,
Qui ne v*it* que pour l*ui*, qui meurt abandonn*ée* ;
Qui n'a pas d*û* rest*er* pour voir mour*ir* son f*i*ls ;
Dieu jeune, viens aid*er* sa jeunesse. Assoup*is*,
Assoup*is* dans son s*ein* cette f*iè*vre brûlante

(ID., *Le malade*).

3° La joie, l'admiration, l'entousiasme :

Quand il eût bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,
Eperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute c*i*me,
Il cria tout joy*eux* avec un *ai*r *su*bl*i*me :
L'aven*ir* ! l'aven*ir* ! l'aven*ir* est à moi !

(Hugo, *Napoléon II*);

cris de joie et d'entousiasme.

Vainqueur, enthousiaste, éclatant de prest*i*ges,
Prod*i*ge, il étonna la terre des prod*i*ges.
Les vieux scheiks vénéraient l'ém*i*r jeune et prudent ;
Le peuple redoutait ses armes inou*ïes* ;
Subl*i*me, il appar*u*t aux trib*us* éblou*ies*
Comme un Mahomet d'Occident

(Id., *Lui*);

entousiasme, admiration exprimée par des sortes de cris.

4° La colère, lorsqu'elle arrive au paroxisme, qu'elle touche à la fureur et se manifeste par des imprécations, des cris de aine, de vengeance, de désespoir, d'indignation, de mépris, d'ironie amère. (*Observation* : les voyelles aiguës n'étant pas propres à exprimer la colère, mais seulement les *cris* de la colère, on trouvera toujours dans les exemples que nous allons citer des voyelles éclatantes peignant les éclats de voix de la colère et des voyelles sombres qui en expriment les sourds grondements. Nous ne donnerons ici que des exemples de colère où les voyelles aiguës dominent) :

Quel pl*ais**I*r de veng*er* *moi*[1]-m*ê*me mon *inj**U*re,
De ret*irer* mon bras t*eint* du sang du parj*U*re,
Et, pour rendre sa p*ei*ne *et mes* pl*ais**I*rs plus grands,
De cacher ma rivale à ses regards mourants !
(éclats de voix de la colère dans ce dernier vers)
Ah ! *si* d*u* mo*in*s Oreste, en p*u*n*i*ssant son cr*I*me,

[1] Est-il besoin de rappeler qu'au XVII[e] siècle *oi* se prononçait *wè* ?

Lui l*ai*ss*oit* le regr*et* de mour*I*r ma v*i*ct*I*me !
Va le trouv*er* : d*is*-lu*I* qu'il apprenne à l'ingrat
Qu'on l'immole à ma h*ai*ne, et non pas à l'État.
(éclats de voix dans ce dernier vers)
Chère Cléone, cours : ma vengeance *est* perd*UE*,
S'il ignore en mourant que c'*est* m*oi* qui le t*UE*

(Racine, *Andromaque,* IV, 4, paroles d'Hermione).

... T*ais*-t*oi*, perf*I*de !
Et n'*imp**U*te qu'à t*oi* ton lâche parr*ic**I*de.
Va f*ai*re ch*ez* t*es* Grecs adm*ir*er ta fureur ;
Va : je la désavoue et tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-t*u* f*ait* ? Avec quelle f*ur**IE*
As-t*U* tranch*é* le cours d'*u*ne s*i* belle v*IE* ?
Avez-vous p*U*, cr*ue*ls, l'immoler aujourd'h*uI*,
Sans que tout votre sang se soulevât pour l*uI* ?
Mais parle : de son sort qu*I* t'a rend*U* l'arb*I*tre ?
Pourqu*oi* l'assass*in**er* ? Qu'a-t-*i*l f*ait* ? A quel t*I*tre ?
Qu*I* te l'a d*IT* ?

(Id., *ibid.*, V, 3).

Je sais b*ien* quel mot*I*f à l'attaqu*er* t'obl*I*ge.
Vous le haïss*ez* tous ; et je v*oi*s aujourd'hu*I*
Femme, enfants et val*ets*, déchaîn*és* contre lu*I*.
On m*et* imp*u*demment toute chose en usage
Pour ôt*er* de chez m*oi* ce dévot personnage :
Mais pl*us* on f*ait* d'efforts af*in* de l'en bann*I*r,
Pl*us* j'en v*eux* employer à l'y m*ieux* reten*I*r ;
Et je v*ais* me hât*er* de lui donn*er* ma f*I*lle,
Pour confondre l'orgueil de toute ma fam*I*lle

(Molière, *Tartuffe*).

..... Poursu*IS*, Néron, avec de t*e*ls m*in**I*stres,
Par d*es* f*aits* glor*ieux* *tu* te vas s*i*gnal*er*,
Poursu*IS*. Tu n'as pas f*ait* ce pas pour recul*er*.
Ta m*ain* a commenc*é* par le sang de ton fr*è*re ;
Je prév*ois* que tes coups viendront jusqu'à ta m*è*re.
Dans le fond de ton cœur je s*ais* que tu me h*ais* ;

Tu voudras t'affranch*I*r du joug de m*es* b*ienfaits*.
Mais je v*eux* que ma mort te s*oit* même *inutI*le.
Ne cr*ois* pas qu'en mourant je te l*ai*sse tranqu*I*lle.
Rome, ce c*ie*l, ce jour que t*u* reç*U*s de mo*i*,
Partout, à tout moment, m'offriront devant t*oi*,
T*es* remords te suivront comme autant de fur*IES* ;
T*u* croiras les calm*er* par d'autres barbar*IES* ;
Ta fureur s'irritant s*oi-mê*me dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
M*ais* j'espère qu'enf*in* le C*ie*l, las de t*es* cr*I*mes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres v*i*ct*I*mes :
Qu'apr*ès* t'*ê*tre couvert de leur sang et d*u* m*ien*,
Tu te verras forc*é* de répandre le t*ien* ;
Et ton nom par*oî*tra dans la race fut*U*re ;
Aux pl*us* cr*ue*ls tyrans *une* cr*ue*lle *inj* *U*re

(Racine, *Britannicus*).

[Elle entre]. — D'où viens-t*U*? qu'as-tu f*ait* cette nu*IT*?
Réponds, que me veux-t*U*? qu*i* t'amène à cette heure?
Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-*I*l étend*U*?
Tand*is* qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel l*ieu*, dans quel l*It*, à qu*I* souriais-t*U*?
Perf*I*de ! audac*ieu*se ! est-*I*l encor poss*I*ble
Que tu v*ie*nnes offr*I*r ta bouche à mes bais*ers* ?
Que demandes-t*u* donc ? par quelle soif horr*I*ble
Oses-t *U* m'att*irer* dans tes bras ép*uisés* ?

(Musset, *Nuit d'octobre*).

Vous ne démentez p*oin*t une race funeste.
Ou*i* vous *ê*tes le sang d'Atr*ée* et de Th*y*este.
Bourreau de votre f*I*lle, il ne vous r*e*ste enf*in*
Que d'en f*ai*re à sa mère un horr*I*ble fest*in*.
Barbare ! c'est donc là cet heur*eux* sacrif*I*ce
Que vos s*oins* prépar*oie*nt avec tant d'artif*I*ce.
Qu*oi*? l'horreur de souscr*I*re à cet ordre inhum*ain*
N'a pas, en le traçant, arrêt*é* votre m*ain* ?
Pourqu*oi* f*ein*dre à nos *yeu*x une fausse trist*e*sse ?
Pensez-vous par des pleurs prouv*er* votre tendr*e*sse ?

Où sont-*I*ls ces combats que vous avez rend*US* ?
Quels flots de sang pour *e*lle avez-vous répand*US* ?
Quel débr*IS* parle ic*I* de votre résistance ?
[Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?]
Voilà par quels tém*oins* il fall*oit* me prouv*er*,
Cr*ue*l, que votre amour a voul*U* la sauv*er*.
Un oracle fatal ordonne qu'elle exp*I*re ;
Un oracle, dit-*I*l, tout ce qu'il semble d*I*re ?
Le c*ie*l, le juste c*ie*l, par le meurtre honor*é*,
Du sang de l'innocence est-il donc al*téré* ?
Si du cr*I*me d'Hélène on pun*IT* sa fam*I*lle,
Faites cherch*er* à Sparte Hermione sa f*I*lle :
Laiss*ez* à Ménélas rachet*er* d'un tel pr*IX*
Sa coupable moit*ié* dont il est trop épr*IS*.
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa vict*I*me ?
Pourqu*oi* vous impos*er* la p*ei*ne de son cr*I*me ?

(Racine, *Iphigénie*).

Il faut rappeler ici, comme partout, que les fonèmes considérés ne deviennent expressifs que si l'idée qu'ils recouvrent s'i prête. Voici un passage du *Misanthrope* qui serait excellent comme *sons* pour peindre le paroxisme de la colère ; mais il n'a pas ce sens et reste presque inexpressif. Ce sont des paroles de Philinte (V, 1) :

Non, je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
Tout marche par cabale et par pur intérêt ;
Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,
Et les hommes devroient être faits d'autre sorte ;
Mais est-ce une raison que leur peu d'équité
Pour vouloir se tirer de leur société ?
Tous ces défauts humains nous donnent dans la vie
Des moyens d'exercer notre philosophie.
C'est le plus bel emploi que trouve la vertu ;
Et, si de probité tout étoit revêtu,
Si tous les cœurs étoient francs, justes et dociles,
La plupart des vertus nous seroient inutiles,
Puisqu'on en met l'usage à pouvoir, sans ennui,
Supporter dans nos droits l'injustice d'autrui.

5° Nous venons de voir, dans les exemples de *colère* précédemment cités, les voyelles aiguës secondées par les autres voyelles claires contribuer à peindre non pas les éclats de la colère, mais ce qu'elle peut présenter d'aigre, de mordant, de mépris, d'ironie amère, incisive, sarcastique. Il est donc bien évident que si dans un morceau la colère passe au second plan alors que le mépris ou l'ironie surgit au premier, les moyens d'expression ne changent pas : voyelles claires, surtout aiguës :

Père d*é*natur*é* ! malheur*eux* pol*i*t*i*que,
Esclave ambit*ieux* d'une peur ch*imé*r*i*que,
[Polyeucte est donc mort !] et par vos cruaut*és*
Vous pens*ez* conserv*er* vos tr*i*stes d*i*gn*ités* !
La faveur que pour l*ui* je vous av*ois* offerte,
Au l*ieu* de le sauv*er*, pr*écipi*te sa perte !
. . . .
Eh b*ien* ! à vos dépens vous verrez que S*é*v*è*re,
Ne se vante jam*ais* que de ce qu'il p*eut* f*ai*re ;
Et par votre r*ui*ne il vous fera j*uger*
Que qu*i* peut b*ien* vous perdre eût p*u* vous prot*éger*.
Cont*inuez* aux d*ieux* ce serv*i*ce f*i*d*è*le ;
Par de telles horreurs montrez-leur votre z*è*le

(CORNEILLE, *Polyeucte*, V, 6).

Dans ce morceau, l'indignation est dominée par le mépris (relevé par les occlusives labiales, cf. p. 266) surtout dans la première partie ; dans la seconde elle tourne à la menace. Dans le morceau suivant de Racine (*Andromaque*, IV, 5), où Hermione s'adresse à Pyrrhus qui vient de lui déclarer qu'il est décidé à épouser Andromaque, l'ironie recouvre la colère d'un bout à l'autre :

Seigneur, dans cet av*eu* dépouill*é* d'artif*i*ce,
J'aime à v*oi*r que du m*oins* vous vous rend*iez* just*i*ce,
Et que voulant bien rompre un n*œu*d si solennel,
Vous vous abandonn*iez* au cr*i*me en criminel.
Est-il j*u*ste, après tout, qu'un conquérant s'ab*ai*sse
Sous la serv*i*le l*oi* de gard*er* sa promesse ?

Non, non, la perfid*ie* a de quo*i* vous tent*er* ;
Et vous ne me cherch*iez* que pour vous en vant*er*.
Qu*oi* ! sans que ni serment ni dev*oir* vous ret*ie*nne,
Recherch*er* une Gr*e*cque, amant d'une Troy*e*nne ;
Me quitt*er*, me reprendre, et retourn*er* encor
De la f*i*lle d'Hél*è*ne à la veuve d'Hector ;
Couronn*er* tour à tour l'esclave et la princesse ;
Immol*er* Tr*oie* aux Grecs, au f*i*ls d'Hector la Gr*è*ce !
Tout cela part d'un cœur toujours m*aî*tre de s*oi*,
D'un héros qui n'est p*oin*t esclave de sa f*oi*.
Pour pl*ai*re à votre épouse, il vous faudr*oit* peut-*ê*tre
Prodigu*er* les doux noms de parj*u*re et de tr*aî*tre.
Vous ven*iez* de mon front observ*er* la pâleur,
Pour all*er* dans ses bras r*i*re de ma douleur.
Pleurante, après son char vous voul*ez* qu'on me v*oie* ;
Mais, seigneur, en un jour, ce ser*oit* trop de j*oie* :
Et sans cherch*er* ailleurs des t*i*tres emprunt*és*,
Ne vous suff*i*t-*il* pas de *ceux* que vous port*ez* ?
Du v*ieux* père d'Hector la valeur abatt*ue*
Aux p*ieds* de sa fam*i*lle expirante à sa v*ue*,
Tand*is* que dans son s*ein* votre bras enfonc*é*
Cherche un reste de sang que l'âge av*oit* glac*é* ;
Dans des ruisseaux de sang Tr*oie* ardente plong*ée* ;
De votre propre m*ain* Polyxène égorg*ée*
Aux *yeux* de tous les Grecs indign*és* contre vous :
Que peut-on refuser à ces *généreux* coups ?

Dans un autre passage d'*Andromaque* (V, 5) nous trouvons une ironie si amère qu'elle va presque jusqu'à la rage : c'est Oreste qui feint d'applaudir aux dieux et à la destinée, faute d'expressions pour les maudire ; ce sont les plus beaux vers de son rôle :

Grâce aux d*ieux*, mon malheur passe mon espérance !
Ou*i*, je te loue, ô c*ie*l, de ta persévérance !
Appliqu*é* sans relâche au s*oin* de me pun*ir*,
Au comble des douleurs tu m'as f*ait* parven*ir*,
Ta h*ai*ne a pr*is* plais*ir* à form*er* ma misère ;

J'ét*ois* n*é* pour serv*i*r d'exemple à ta col*è*re,
Pour *ê*tre du malheur un mod*è*le accompl*i*.
Hé b*ien* ! je meurs content, et mon sort est rempl*i*.

Autres exemples d'ironie amère :

Je ne vous presse p*oint*, Madame, de nous s*ui*vre ;
En de plus chères m*ains*, ma retr*ai*te vous l*i*vre.
De vos dess*eins* secr*ets* on est trop éclairc*i*,
Et ce n'est pas Calchas que vous cherch*ez* ic*i*

(Racine, *Iphigénie*).

paroles de Clytemnestre à Eriphile.

Je ne murm*u*re p*oint* qu'une amit*ié* comm*u*ne
Se range du part*i* que flatte la fort*u*ne,
Que l'éclat d'un emp*i*re ait p*u* vous éblou*i*r,
Qu'aux dépens de ma sœur vous en voul*iez* jou*i*r

(Id., *Britannicus*, III, 7).

... Je t'adm*i*re !
Où sont tes gens ? où sont les fourr*iers* de l'emp*i*re ?
Entendrons-nous bientôt tes trompettes sonn*er* ?
Vas-t*u*, sur ce donjon que tu dois r*u*in*er*,
Sem*er*, dans les débr*is* où sifflera la b*i*se,
Du sel comme Lubeck, du chanvre comme à P*i*se ?
Mais quoi ! je n'entends r*ien*. Ser*ais*-t*u* seul *ici* ?
Pas d'arm*ée*, ô César ! Je s*ais* que c'*est* ains*i*
Que tu f*ais* d'ordin*ai*re.....

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

6° Si l'on quitte l'ironie amère, méchante, le sarcasme, pour arriver au persifflage ou à la simple moquerie, les voyelles claires restent le moyen d'expression obligatoire, mais parmi elles les voyelles aiguës cessent de dominer, ou même disparaissent complètement :

Vous chant*iez*, j'en s*uis* fort *ai*se ;
Eh b*ien* ! dans*ez* maintenant

(La Fontaine, I, 1).

C'est dommage, Garo, que tu n'*es* po*in*t entr*é*
Au cons*ei*l de cel*ui* que pr*ê*che ton c*uré*

(Id., IX, 4).

Ven*ez* remerc*ier* un p*è*re qui vous *ai*me,
Et qui v*eu*t à l'autel vous cond*ui*re lui-m*ê*me

(Racine, *Iphigénie*).

.....Je vous entends, madame,
Vous voul*ez* que ma f*ui*te ass*u*re vos dés*i*rs,
Que je l*ai*sse un champ l*i*bre à vos nouveaux soup*i*rs;
Sans doute en me voyant, une pudeur secr*è*te
Ne vous l*ai*sse goût*er* qu'une j*oie* inqu*iè*te

(Id., *Britannicus*, III, 7).

On d*i*t pl*us* ; vous souffr*ez* sans en *ê*tre offens*ée*,
Qu'il vous ose, Madame, *e*xpl*i*qu*er* sa pens*ée*.
Car je ne cr*oirai* p*oint* que sans me cons*u*lt*er*
La s*é*v*è*re J*u*n*ie* ait voul*u* le flatt*er*,
N*i* qu'*e*lle *ait* consent*i* d'*aimer* *et* d'*ê*tre *aimée*,
Sans que j'en s*ois* *instruit* que par la renomm*ée*

(Id., *ibid.*, II, 3).

Il n'i a pas lieu de multiplier les exemples à l'infini ; d'autre part, comme le nombre des nuances d'idées est illimité, il ne faut pas songer à donner une énumération complète de celles qui sont susceptibles d'être exprimées par telle catégorie de fonèmes. Ce serait poursuivre l'impossible et viser un but qu'en somme il n'importe pas à notre dessein d'atteindre. Il suffit en effet que nous ayons déterminé la nature et la valeur propre des fonèmes pour être capables de prévoir à quelles diverses nuances ils pourront s'appliquer comme moyens d'expression.

Voici un passage de Racine où nous trouvons, en moins de quatre vers, trois sentiments pour l'expression desquels nous savons maintenant que les voyelles claires conviennent : l'aigreur, la colère et le mépris :

... malgr*é* ses *in*j*u*st*i*ces,
C'*est* ma m*è*re, *et* je v*eux* *i*gnor*er* *ses* capr*i*ces.
M*ais* je ne pr*é*tends pl*u*s *i*gnor*er* n*i* souffr*i*r
Le m*i*n*i*stre *in*solent qu*i* l*es* ose nourr*i*r

(*Ibid.*, II, 1).

Les voyelles claires se prononçent en serrant par un effort musculaire plus ou moins considérable différents organes buccaux contre la partie antérieure du palais, ce qui donne aisément un air *pincé*. C'est pour cela qu'elles contribuent si bien à l'expression de tout ce qui se dit d'un ton *pincé*, en particulier comme nous venons de le voir, à la moquerie, à l'ironie, et d'une manière générale à tout ce qui est mordant, méchant : tel ce passage de *Britannicus* (II, 3; toute la scène serait à citer) où Néron, avec une méchanceté que nous pouvons qualifier d'aiguë, ordonne à Junie qu'il tient en son pouvoir de déclarer à son amant Britannicus

Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir,

et cela sans explications qui puissent faire soupçonner qu'elle agit par contrainte, car Néron entendra et verra tout sans être vu :

Vous n'aure*z* p*oint* pour mo*i* de langages secr*ets*,
J'entend*rai* d*es* regards que vous cr*oirez* m*uets*;
Et sa perte sera l'*in*faill*i*ble sal*ai*re
D'un geste ou d'un soup*i*r *é*chapp*é* pour l*ui* pl*ai*re.

Une inquiétude qui vous serre le cœur, qui vous serre les lèvres et les dents et vous contracte tous les muscles, exigera aussi des voyelles claires, car ce sont elles qui demandent l'effort musculaire le plus considérable et emploient le plus de souffle (la poitrine serrée par l'émotion n'en fournit que par des mouvements saccadés et violents) ; telles les paroles qu'Hermione adresse à Cléone lorsque, cette dernière lui racontant qu'elle vient de laisser Pyrrhus dans le temple où il épouse Andromaque, elle craint qu'il ne l'ait tout à fait oubliée :

M*ais* as-t*u* b*ien*, Cl*é*one, ob*s*erv*é* son v*i*sage ?
Goûte-t-*i*l d*e*s pl*ais*irs tranqu*i*lles *et* parf*aits* ?
N'a-t-*i*l p*oint* d*é*tourn*é* ses *yeux* vers le pal*ais* ?
D*is*-m*oi*, ne t'*es-tu* p*oint* pr*é*sent*ée* à sa v*ue* ?
L'*in*grat a-t-*i*l roug*i* lorsqu'*i*l t'a reconn*ue* ?
Son trouble avou*oit-i*l son *infidélité*?
A-t-*i*l j*u*squ'à la f*in* souten*u* sa f*i*ert*é* ?

(*Andromaque*, V, 2).

B. — Voyelles claires

Nous n'avons considéré jusqu'à présent dans les voyelles palatales, qu'une qualité, l'*acuité*, et nous nous sommes surtout attaché aux deux voyelles les plus aiguës, l'*i* et l'*ü*, les autres voyelles claires n'ayant le plus souvent joué dans nos exemples qu'un rôle secondaire. Si nous considérons maintenant leurs autres qualités, si nous les prenons toutes ensemble, en nous arrêtant tout autant à l'*é*, à l'*è*, à l'$è^{n}$, à l'*ö* qu'à l'*i* et à l'*ü*, nous trouvons que les voyelles claires ou voyelles *minces*, comme on les appelle dans certaines langues par opposition avec les voyelles *larges* qui sont les graves, s'exprimant avec une ouverture buccale moindre sont plus ténues, plus douces, plus légères. Elles sont donc particulièrement propres à exprimer la ténuité, la légèreté, la douceur et les idées qui se rattachent à celles-là. Elles apparaissent dans la plupart des épitètes par lesquelles nous venons de les caractériser et dans quelques autres analogues : *claires*, *légères*, *fines*, *ténues*, *menues*. Elles sont très nettes dans quelques mots essentiellement expressifs comme *tinter*, *murmurer*.

Elles sont donc aptes à exprimer un bruit ténu, clair, un murmure doux et léger :

........L*es* n*ids*
M*u*rm*uraient* l'*hy*mne obsc*u*r de *ceux* qu*i* sont b*é*n*is*

(Hugo, *Petit-Paul*).

Le m*u*rm*u*re l*éger* des ab*ei*lles f*i*d*è*les

(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*).

[Et la source sans nom qui goutte à goutte tombe]
D'un son pl*aintif* empl*it* la sol*itaire* combe :
C'*est* la N*ym*phe qu*i* pleure un *é*ternel oubl*i*
(Heredia, *La source*).

Il est doux d'écout*er* l*es* soup*ir*s, l*es* br*uits* fr*ais*
(Id., *Pan*).

Et l'ombre où r*it* le t*im*bre argent*in* d*es* font*ai*nes
(Id., *La chasse*).

Les cloches dans les *ai*rs, de leurs v*oi*x argent*i*nes,
Appel*oient* à grand br*uit* les chantres à mat*i*nes
(Boileau, *Lutrin*),

exemple signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508.

..... et l'homme,
Chaque soir de marché, *fait* t*inter* dans sa m*ain*
Les den*iers* d'argent cl*ai*r qu'il rapporte de Rome
(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

..... mobiles roseaux
Où m*u*rm*u*re Z*é*ph*y*re au m*u*rm*u*re des eaux
(A. Chénier, *Mnazile et Chloé*).

V*iens* ! — une flûte *invis*ible
Soup*i*re dans l*es* verg*ers*
(Hugo, *Contemplations*);

remarquer en outre les spirantes *v*, *f*, *s*, cf. p. 256 à 261.

L*es* font*ai*nes chant*aient*. Que d*isaient* les font*ai*nes ?
L*es* chênes m*u*rm*u*r*aient*. Que m*u*rm*u*r*aient* les chênes ?
(Id., *Ibid.*).

Et l'accent de sa voix divine était plus doux
Que l'incantation vague et sombre des sphères.
« — O toi ! je v*iens*. Je pleure. *Ici*, dans l*es* m*i*sères,
Dans le deuil, dans l'enfer où l'astre se perd*it*,
Je v*iens* te demander *u*ne grâce, ô maud*it* !

Ici, je ne s*uis* pl*us* qu'*u*ne larme qu*i* br*i*lle.
Ce qu*i* s*ur*v*it* de toi, c'*est* moi. Je s*uis* ta f*i*lle.
Sens-t*u* que je s*uis* là ? Me reconn*ais*-t*u* , d*is* ?
M'entends-t*u* ? C'*est* d*u* fond d*es* d*ivins* parad*is*,
C'*est* de la profondeur l*u*m*i*n*euse* *et* sacr*ée*,
C'*est* de ce grand c*i*el cl*ai*r où v*it* cel*ui* qu*i* cr*ée*,
Que je v*iens*, *é*perd*ue*, à toi, l'ange enfou*i* !
J'*ai* cr*ié* vers D*ieu* ; D*ieu* form*i*dable a d*it* : Ou*i*

(Id., *Fin de Satan*).

Il va de soi que les fénomènes que nous venons d'observer dans des vers français ne sont pas spéciaux à notre langue, mais qu'ils apparaissent d'une manière générale dans toutes les poésies. Nous n'avons pas ici à insister sur ce point, mais nous croyons bons d'indiquer le fait, afin d'écarter les doutes du lecteur. Parmi les exemples que nous venons de citer, il n'i en a pas qui soient plus caractéristiques que le suivant, emprunté à la jolie pièce de Gœthe intitulée *Erlkönig*. L'enfant malade croit entendre le roi des aunes cherchant à l'attirer par des paroles mielleuses qui parviennent à lui comme un doux murmure :

Du l*ie*bes k*i*nd, komm, *geh* m*i*t m*i*r !
Gar sch*ö*ne sp*ie*le sp*iel*' *i*ch m*i*t d*i*r.

Ces voyelles claires rendent le ton captivant, douceureux et charmant. En réalité c'est le bruissement du vent dans les feuilles :

*I*n d*ü*rren bl*ä*ttern s*äu*selt der w*i*nd.

Nous ne nous attarderons pas non plus à donner après chaque question un recueil d'exemples mauvais, de vers où l'effet est manqué ; ce serait sans intérêt. Mais nous en citerons quelques-uns chaque fois que nous jugerons qu'ils peuvent contribuer à faire mieux comprendre ce que nous exposons :

Ce n'était qu'un murmure ; on eût dit les coups d'aile
D'un zéphyr éloigné glissant sur les roseaux
Et craignant en passant d'éveiller les oiseaux

(Musset, *Lucie*).

La première moitié est excellente, mais la seconde est bourrée de sillabes lourdes qui empêchent le lecteur d'adoucir autant qu'il le faudrait sa voix en récitant ces vers.

Dans ces exemples nous ne sommes pas sorti en somme de l'ancien domaine de l'armonie imitative puisqu'il i a dans chacun d'eux imitation de sons et de bruits fisiques. Si nous passons à un autre ordre de fénomènes, parmi les objets qui ne rendent pas de son, ceux dont l'idée pourra être suggérée par l'emploi des voyelles claires sont ceux qui, s'ils rendaient un son, feraient entendre, semble-t-il, un petit bruit clair, ténu, doux et léger. C'est-à-dire que d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout objet ténu, petit, léger, mignon :

Ici gît, *E*trang*er*, la v*e*rte sauter*e*lle
Que d*u*rant d*eux* s*ai*sons nourr*it* la jeune Hell*é*
Et dont l'*ai*le v*i*brant sous le p*ied* dentel*é*
Br*uissait* dans le p*i*n, le c*y*t*i*se ou l'*ai*relle.
*E*lle s'*est* t*ue*, hélas! la l*y*re nat*u*relle,
La m*u*se d*es* gu*é*r*ets*, d*es* s*i*llons *et* d*u* bl*é* ;
De peur que son l*é*g*er* somm*ei*l ne soit troubl*é*,
Ah! passe v*i*te, am*i*, ne p*è*se po*int* s*u*r *e*lle

(Heredia, *Épigramme funéraire*);

toutes les rimes sont en *è* ou en *é*.

Quand la demoiselle dor*ée*
S'envole au d*é*part d*es* *hi*vers,
Souvent sa robe d*i*apr*ée*,
Souvent son *ai*le *est* d*é*ch*i*r*ée*
Aux m*i*lle dards des b*ui*ssons verts.
Ainsi, jeunesse v*i*ve *et* fr*ê*le,
Qu*i*, t'*é*garant de tous côt*és*,
Voles où ton *instinct* t'appelle,
Souvent t*u* d*é*ch*i*res ton *ai*le
Aux *é*p*i*nes d*es* vol*u*pt*és*

(Hugo, *La demoiselle*) ;

même observation.

Je s*ui*s l'enfant de l'*air*, un s*y*lphe, mo*ins* qu'un r*ê*ve,
F*i*ls d*u* pr*in*temps qu*i* n*aît*, d*u* mat*in* qu*i* se l*è*ve,

L'hôte du clair foyer durant les nuits d'hiver,
L'esprit que la lumière à la rosée enlève,
Diaphane habitant de l'invisible éther

(Id., *Le sylphe*).

Il était très bien pris, on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin

(Musset, *Namouna*),

description d'un personnage très petit.

Je me la rappelais quand elle était petite,
Quand elle m'apportait des Lys et des jasmins,
Ou quand elle prenait ma plume dans ses mains

(Hugo, *Contemplations*).

J'aime vos pieds petits à tenir dans la main,
Qui font un bruit mignard et gai sur le chemin

(Verlaine, *Les uns et les autres*).

Son pied rasait l'herbe fleurie

(Musset, *Nuit de mai*),

impression de légèreté.

..... C'est la frivolité
Mère du vain caprice et du léger prestige ;
La fantaisie ailée autour d'elle voltige

(A. Chénier, *La Frivolité*).

..... elle a passé sans bruit,
Belle, candide, ainsi qu'une plume de cygne

(Hugo, *Contemplations*).

Eolides, salut ! O fraîches messagères,
C'est bien vous qui chantiez sur le berceau des Dieux,
Et le clair Ilissos d'un flot mélodieux
A baigné le duvet de vos ailes légères

(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*).

Le mal dont j'*ai* souffert s'*e*st enf*ui* comme un r*ê*ve,
Je n'en p*uis* compare*r* le loint*ain* souveni*r*
Qu'à *ces* brouillards lég*ers* que l'aurore soul*è*ve
Et qu'av*e*c la ros*ée* on voit s'évanou*ir*

(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

L'*in*qu*iè*te gaz*e*lle, attent*i*ve à tout br*uit*,
Ven*ait*, d*i*spar*aiss*a*it* comme le tr*ai*t qu*i* f*uit*

(LECONTE DE LISLE, *Bhagavat*).

Exemple mauvais :

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix

(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Ce vers bourré d'éclatantes, pour peindre un être frêle et débile, fait contre sens. La note juste est dans le vers qui suit celui-là :

Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère

où il n'i a que des palatales.

A l'idée de légèreté se rattache immédiatement, comme étant de même nature, l'idée de *rapidité*. Les voyelles claires sont donc propres à peindre un mouvement léger, rapide, un élan (fisique ou moral) :

..... Oh ! si j'av*ais* des *ai*les
Vers ce beau c*ie*l si p*ur* je voud*rais* les ouvr*ir* !

(MUSSET, *Rolla*).

Lorsque le jeune aiglon, voyant part*ir* sa m*è*re,
En la suivant des yeux s'avance au bord du nid,
Qui donc lui dit alors qu'il peut qu*itter* la t*e*rre
Et saut*er* dans le c*ie*l déploy*é* devant l*ui* ?

(ID., *Ibid.*)

Mon *ai*le me soul*è*ve au souffle du pr*in*temps,
Le vent va m'emport*er* ; je v*ais* qu*itter* la t*e*rre

(ID., *Nuit de mai*).

C'*était* b*ien* vi*te* *fait* de leur *vider* les m*ains*
(Id., *Une bonne fortune*).

Je l*es* t*irai* b*ien* vi*te* *et* je l*es* l*ui* donn*ai*
(Id., *Ibid.*).

De même, dans ma bourse, il ne faut qu'un écu
Qui tourne les talons, *et* le reste *est* perd*u*
(Id., *Ibid.*).

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
F*uir* avec d*es* p*ieds* de gazelles !
(Hugo, *Orientales*).

Celui qui subjugua l'Europe.................
Il est là qui vous parle. *Il surgit* devant vous !
(Id., *Burgraves*);

le mouvement est purement métaforique.

...et voit d'un œil élargi par la crainte
Surgir au bord des bois le grand fauve en arrêt
(Heredia, *Némée*).

.....sur le seuil redoutable,
Un homme, que pousssaient d'horribles bras tremblants,
Appar*U*t ; il était vêtu de linceuls blancs
(Hugo, *Les lions*).

Voir les Cyclades d'or de l'az*u*r *é*merg*er*
(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).

Le burg. . . . .
Se dr*e*sse *i*naccess*i*ble au m*i*l*ieu* des n*uées*
(Hugo, *Burgraves*);

tous ces mouvements sont imaginaires.

La terre est aussi vieille..........
Que lorsque Jean par*u*t sur le sable des mers,
Et que la moribonde..........
Sent*it* bond*ir* en *e*lle un nouvel univers
(Musset, *Rolla*).

O notre maître à tous ! si ta tombe est fermée,
Laisse-moi, dans ta cendre un instant ranimée,
Trouver *une étincelle*, *et* je v*ai*s t'*imiter* !

(Id., *Une soirée perdue*),

élan d'entousiasme.

Voici quelques exemples défectueux :

A l'appel du héros s'enlevant d'un seul bond

(Heredia, *Persée et Andromède*).

Mais, d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'élance

(Id., *Pan*).

Elles s'élançent. Tel, lorsqu'un corbeau sinistre

(Id., *Le bain des nymphes*).

Le moment où je parle est déjà loin de moi

(Boileau, *Epître III*) ;

ce vers peindrait beaucoup mieux avec ses trois mesures égales et ses voyelles éclatantes un roulement de tambour que la rapidité que le grand Arnauld, confondant l'idée avec l'expression de l'idée, croyait i sentir.

Grâce à leur légèreté et à leur douceur les voyelles claires sont toutes désignées pour exprimer des idées légères, gaies, riantes, douces, gracieuses, idilliques. La gaîté, la douceur, la grâce sont des idées que l'on associe continuellement à celle de la légèreté :

L*es* n*I*ds chant*AI*ent, l*es* eaux m*u*rm*u*r*AI*ent dans l*es* [h*E*rbes,
On voy*AI*t tout br*i*ll*ER*, tout *ai*m*ER*, tout fleur*I*r

(Hugo, *L'aigle du casque*).

Ce soir, tout va fleur*i*r ; l'immort*e*lle nat*u*re
Se rempl*it* de parfums, d'amour, et de m*u*rm*u*re

(Musset, *Nuit de mai*).

La br*u*me bl*eue* err*ai*t aux pentes d*es* rav*i*nes ;
Et, de leurs becs pourpr*és* lissant leurs *ai*les f*i*nes,
L*es* blonds *sénég*al*is*, dans l*es* *gé*rofl*iers*

D'une eau p*u*re tremp*és*, s'*éveil*l*aient* par m*i*ll*iers*.
La mer *é*t*ait* ser*ei*ne, *et* s*u*r la houle cl*ai*re
L'aube v*i*ve dard*ait* sa flèche de l*u*m*iè*re

(Leconte de Lisle, *L'aurore*).

Un arome *léger* d'*h*erbe et de fleurs mont*ait* ;
Un *murmure infini* dans l'*air subtil* flott*ait*

(Id., *ibid.*).

L'*é*ther pl*us* p*U*r l*ui*s*AIt* dans l*es* c*iEUx* pl*us* subl*I*mes

(Hugo, *Le sacre de la femme*).

Les gazons sont tout pl*ein*s de voix harmon*ieu*ses
L'aube f*ai*t un tap*is* de perles aux sent*iers*,
Et l'abe*i*lle qu*i*ttant l*es* proch*ai*nes *yeu*ses
S*u*spend son *ai*le d'or aux pâles *é*glant*iers*

(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*),

peinture gracieuse.

Jerse*y* r*it*, terre l*i*bre, au s*ein* des sombres mers ;
L*es* gen*êts* sont en fleur, l'agneau p*aît* l*es* pr*és* verts ;
L'*écu*me jette aux rocs s*es* blanches moussel*i*nes ;
Par moments appar*aî*t, au somm*et* des coll*i*nes,
L*i*vrant s*es* cr*ins* *é*pars au vent âpre *et* joy*eux*,
Un cheval *e*ffar*é* qu*i* henn*it* dans l*es* c*ieux*

(Hugo, *Châtiments*).

M*ais* Valdès, te conn*aît*, b*ien*heur*eu*se S*é*v*i*lle,
De l'*E*spagne moresque ô la pl*us* belle f*i*lle !
Toi dont le pet*it* p*ied* trempe au Guadalqu*i*v*i*r,
Et qu*i* re*çus* d*u* c*ie*l tout ce qu*i* p*eut* ravir

(Th. Gautier).

Dans *Rolla*, Musset nous montre la cavale qui vient de périr de soif au désert parce qu'elle n'a pas su qu'elle n'aurait eu qu'à suivre les caravanes,

Pour trouver à Bagdad de fr*AI*ches *é*cur*IE*s,
Des rateli*E*rs dor*E*s, des luz*E*rnes fleur*IE*s,
Et des p*uI*ts dont le c*iE*l n'a jam*AI*s v*u* le fond.

Un certain loup, dans la saison
Que les t*iè*des zéph*i*rs ont l'*h*erbe rajeun*ie*
(La Fontaine, V, 8).

Que f*ai*re au mois d'avr*i*l à mo*ins* de s'ador*er* ?
(Hugo, *Catulle*).

C'est là que sat*is*f*ait* de son dest*in* borné,
Gall*us* f*i*n*it* de v*i*vre où jad*is* *i*l *est* né
(Heredia, *Villula*).

D*es* lap*ins* qu*i* s*ur* la br*uy*ère,
L'œil *éve*i*llé*, l'or*ei*lle au gu*et*,
S'*égayoient*, *et* de th*ym* parf*umoient* leur banqu*et*
(La Fontaine, X, 15).

*U*ne chose peut-*ê*tre
Qu*i* va vous *é*tonn*er*,
C'*est* qu'à votre fenêtre
Le vent v*ient* fr*i*ssonn*er*,
Qu'avr*i*l commence à l*ui*re,
Que la mer s'aplan*it*,
Et que cela v*eut* dire :
Fauvette, f*ais* ton n*id*
(Hugo, *Sommation irrespectueuse*).

Fra*î*che *i*d*y*lle ! Un mat*in* Laure s'en *est* all*ée*,
M*ais* son amant av*ait* la voix tendre *et* d*isait*
D*es* mots s*i* langour*eux* qu'elle, tout affol*ée*,
Sent*it* son pauvre cœur saut*er* dans son cors*et*
(Baudelaire, *Le Léthé*) ;

noter en outre les *s* du dernier vers qui peignent un mouvement répété, cf. p. 177 à 184.

J'ai v*u* passer Am*in*the au fond du chem*in* cr*eux*.
Elle a s*ei*ze ans, et tant d'aurore sur sa t*ê*te
Qu'elle semble marcher au mil*ieu* d'une fête ;
Elle *est* dans la prair*ie*, elle *est* dans les for*êts*
La plus belle, et n'a pas l'*ai*r de le f*ai*re expr*ès* ;
C'est pl*us* qu'une d*é*esse et c'est pl*us* qu'une f*ée*,

C'*est* la bergère ; c'*est* une f*i*lle coiff*ée*
D'ir*i*s et de glaïeuls av*ec* de grands *yeux* bl*eus*

(Hugo, *Segrais*).

Avec *si* p*eu* de fr*ais* *tu* ser*ais* *si* jol*ie*

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

*E*lle me sour*iai*t avec ses *yeux* d*ivins*,
Et moi je l*ui* b*aisais* ses d*eux* pet*i*tes m*ains*

(Hugo, *Le roi s'amuse*).

Riant, les *yeu*x en l'*air*, et la m*ain* dans sa m*ain*,
Elle all*ai*t en comptant les arbres du chem*in*,
Pour cueill*ir* une fleur demeur*ai*t en arr*iè*re,
Puis reven*ai*t à l*ui*, courant dans la pouss*iè*re,
L'arrêt*ait* par l'hab*it* pour l'embrass*er*, pos*ait*
Un œill*et* sur sa *tê*te, et chant*ait*, et jas*ait*
Sur les passants nombr*eux*, sur la r*i*che vall*ée*
Comme un large tap*i*s à ses p*i*eds éta*lée*

(Vigny, *Les amants de Montmorency*).

Le vert col*i*br*i*, le roi d*es* coll*i*nes,
Voyant la ros*ée* *et* le sole*i*l cl*air*
L*ui*re dans son n*id* tress*é* d'*he*rbes f*i*nes,
Comme un fr*ais* rayon s'*é*chappe dans l'*air*

(Leconte de Lisle, *Le colibri*).

Comme *i*l *est* v*i*f, joy*eux* ! avec quelle prestesse
*I*l saut*i*lle !...

(Musset, *Namouna*).

Ou plutôt, *fée* au l*é*g*er*
Volt*iger*,
Hab*i*le, ag*i*le courr*iè*re
Qu*i* mène le char d*es* vers
Dans l*es* *ai*rs
Par d*eux* s*i*llons de l*u*m*iè*re !

(Sainte-Beuve, *La Rime*).

« Dans cette strophe, les vers ont le vol léger de la fée ; tous les mots sont ailés, *habile*, *agile courrière* ; et le triomphe

aérien auquel aboutit cette strophe nous laisse en présence d'une vision lumineuse au plus haut des espaces » (Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, p. 318).

Riez, chantez, cueillez des grappes dans les treilles
Pour les pendre, ô Lydé, derrière vos oreilles

(Hugo, *Année terrible*).

Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
Secouait des lilas dans sa robe légère,
Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait?

(Musset, *Nuit de mai*).

.... Cette nuit j'ai dormi, mais sans fièvre;
Ton nom, si j'ai parlé, seul entrouvrait ma lèvre.
Quel doux sommeil ! vraiment, non, je n'ai pas souffert.
Quand le soleil levant m'a réveillée, Otbert,
Otbert ! il m'a semblé que je me sentais naître,
Les passereaux joyeux chantaient sous ma fenêtre,
Les fleurs s'ouvraient, laissant leurs parfums fuir aux *cieux*,
Moi, j'avais l'âme en joie, et je cherchais des *yeux*
Tout ce qui m'envoyait une haleine si pure,
Et tout ce qui chantait dans l'immense nature

(Hugo, *Burgraves*).

Vous partis, j'ai perdu le soleil, la gaîté,
Le bruit joyeux qui fait qu'on rêve, le délire
De voir le tout petit s'aider du doigt pour lire,
Les fronts pleins de candeur qui disent toujours oui,
L'éclat de rire franc, sincère, épanoui,
Qui met subitement des perles sur les lèvres,
Les beaux grands *yeux* naïfs admirant mon vieux Sèvres

(Id., *Voix intérieures*).

*È*ve laissait err*E*r ses *yEU*x sur la nat*U*re
Et sous les v*E*rts palmi*E*rs à la haute stat*U*re,
Autour d'*È*ve, au-dess*U*s de sa t*Ê*te, l'œill*E*t
Sembl*ait* song*E*r, le bl*eu* lot*U*s se recueill*AI*t,
Le fr*AI*s m*y*osot*I*s se souven*AI*t ; les roses

Cherch*ai*ent *ses* pi*E*ds avec leurs l*È*vres dem*i*-closes.
Un souffle fratern*E*l sort*AI*t du l*y*s verm*EI*l,
Comme *sI* ce doux *Ê*tre *eû*t *é*t*É* leur par*EI*l,
Comme *sI* de *ces* fleurs *ay*ant toutes *u*ne âme,
La pl*us* b*E*lle s'*étAI*t *é*panou*I*e en femme

(Hugo, *Le Sacre de la femme*).

L'*ai*r sonore était fr*ai*s et pl*ein* d'odeurs div*i*nes.
Les bengal*is* au bec de pourpre, aux *ai*les f*i*nes,
Et les verts colibr*is* et les perroqu*ets* bl*eus*,
Et l'oiseau diamant, flèche au vol merveill*eux*,
Dans les buissons dor*és*, sur les figu*iers* superbes,
Pass*aient*, siffl*aient*, chant*aient*. Au s*ein* des grandes *h*erbes
Un murm*u*re joy*eux* s'exhal*ait* des hall*iers* ;
Autour du m*i*el des fleurs, les ess*aims* famil*iers*,
Délaissant les vieux troncs aux r*u*ches pacif*i*ques,
S'empress*aient*; et partout, sous les *cieux* magnif*i*ques,
Avec l'arome v*i*f et pénétrant des bois,
Mont*ai*t un chant immense et pais*i*ble à la fois.
Sur son cœur enivr*é* pressant sa bien-aim*ée*,
Réchauffant de bais*ers* sa lèvre parfum*ée*,
Çunacépa sent*ai*t, en un r*ê*ve enchant*é*,
Débord*er* le torrent de sa félicit*é* !
Et Çanta l'enchaîn*ait* d'une invinc*i*ble étr*ein*te !
Et r*ien* n'interromp*ait*, durant cette heure s*ain*te
Où le temps n'a plus d'*ai*le, où la v*ie* est un jour,
Le silence div*in* et les pleurs de l'amour

(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

L*es* moissons m*ûrissaient*, l*es* granges *étaient* pl*ei*nes,
Et l*es* r*i*ches c*ités*, orgueil de nos a*ïeux*,
Flor*issaient* dans la p*aix* sous la beaut*é* d*es* c*ieux* ;
Et nous coulions, heur*eux*, nos jours *et* nos ann*ées*,
Et nos âmes v*ers* D*ieu* mont*aient* *i*llumin*ées*

(Id., *La mort du moine*).

Je v*is* de ma fen*ê*tre ouverte sur le R*ê*ve,
Au cadre fabul*eux* d'un v*ieux* s*i*te écart*é*
Un verg*er* merveill*eux* de ros*ée* et de s*è*ve

Surg*i*r en l'aurorale et cand*i*de clart*é*
De l'heure où l'aube n*aît* dans la n*uit* qui s'achève
(H. DE RÉGNIER).

A vous, troupe l*é*g*è*re,
Qu*i* d'*ai*le passag*è*re
Par le monde vol*ez*,
Et d'un s*i*fflant m*u*rm*u*re
L'ombrag*eu*se verd*u*re
Doucement *é*branl*ez*,
J'offre c*es* v*i*olettes,
C*es* l*i*s *et* c*es* fleurettes,
Et c*es* roses *ici*,
C*es* verm*ei*llettes roses,
Tout fr*aî*chement *é*closes,
Et c*es* œillets auss*i*.
De votre douce hal*ei*ne
*E*vent*ez* cette pl*ai*ne,
*E*vent*ez* ce séjour,
Cependant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour
(J. DU BELLAY, *D'un vanneur de blé aux vents*);

à la fin l'idée change et la note aussi.

H*i*er j'*é*t*ai*s à table avec ma chère *b*elle,
Ses d*eux* p*ieds* sur l*es* m*iens*, ass*i*s en face d'*e*lle,
Dans sa pet*i*te chambre, *ainsi* que dans leur n*id*
D*eux* ram*iers* b*ien*heur*eux* que le bon D*ieu* b*é*n*it*.
C'*é*t*ai*t un br*uit* charmant de verres, de fourchettes,
Comme d*es* becs d'oiseaux p*i*cotant l*es* ass*i*ettes,
De sonores b*aisers* et de propos joy*eux*.
L'enfant, pour *ê*tre à l'*ai*se *et* r*é*gal*er* m*es* y*eux*,
Av*ai*t ouvert sa robe, *et* sous la toile f*i*ne
On voy*ait* l*es* tr*é*sors de sa blanche poitr*i*ne ;
Comme l*es* s*eins* d'*I*s*i*s aux contours ronds *et* purs,
Ses beaux s*eins* se dr*essaient*, *é*t*in*celants *et* durs,
Et, comme sur d*es* fleurs d*es* ab*ei*lles pos*ées*,
Sur leurs po*in*tes trembl*aient* d*es* lum*iè*res ros*ées*
(Th. GAUTIER, *Le premier rayon de mai*).

Nous signalerons dans cet ordre d'idées trois pièces de Leconte de Lisle qui sont tout entières en rimes claires : *Kléarista* dans les *Poèmes antiques*, et les deux *Chansons écossaises* intitulées *Annie* et *La fille aux cheveux de lin*.

Enfin voici quelques exemples défectueux :

Voilà six mille ans que les roses
Conseillent, en se prodiguant,
L'amour aux cœurs les plus moroses.
Avril est un vieil intrigant

(Hugo, *Chansons des rues et des bois*) ;

ces voyelles éclatantes et sombres détonent dans cette idille.

Celui qui, respirant son haleine adorée,
Sentirait ses cheveux, soulevés par les vents,
Caresser en passant sa paupière effleurée,
Ou rouler sur son front leurs anneaux ondoyants

(Lamartine, *Nouvelles Méditations, Ischia*) ;

« ce dernier vers compact et à gros fracas, exprime tout plutôt que la chose qu'il veut exprimer » (E. Faguet, XIXe siècle, *Lamartine*).

C. — **Voyelles éclatantes**

Les voyelles éclatantes sont *a, ò, ė, ò*^{n}, *ė*^{n} ; leur emploi s'impose pour l'expression des bruits éclatants ; ce sont elles qui donnent son expression au mot *éclatant* lui-même, et en outre à *fracas*, *craquer*, *sonore*, *cataracte*, etc. Voici d'abord un vers qui dans ses deux émistiches réunit les deux moyens d'expression opposés, voyelles éclatantes dans le premier et claires dans le second, pour peindre deux bruits de nature différente :

L*a* harp*e* tr*em*ble *encor* | *et* la fl*û*te soup*i*re

(Vigny, *Le bal*).

Les exemples suivants ne peignent que des bruits éclatants :

Comme il sonn*a* l*a* ch*a*rge, il sonne la victoire
(La Fontaine, 11, 9).

Tout à coup, écrasant l'ennemi qui s'effare,
La vict*oi*re aux cent v*oix* sonner*a* sa fanf*a*re
(Hugo, *A l'arc de triomphe*).

La meute de Di*a*ne *aboya* sur l'Oet*a*
(Id., *Le satyre*).

Ouvrait les deux b*a*tt*ants* de s*a* porte sonore
(Id., *Ibid.*).

Une brusque clameur épouvante le Gange
(Heredia, *Bacchanale*).

Le vocalisme de ce vers est très remarquable ; s'il est permis d'analiser l'impression qu'il produit, ce qui est toujours mauvais et inexact parce qu'il n'est pas possible de signaler des nuances aussi délicates sans les exagérer, on peut dire que les deux premières diades *ü è* | *ü è* font sentir comme des bruits analogues qui se répètent et s'entrechoquent, entrechoquement qui est nettement accusé par les deux *c* de « brus*q*ue » et de « *c*lameur » ; puis la note éclatante devient uniforme avec la diade suivante *a è* « clameur » ; enfin les deux triades du second émistiche, se terminant toutes deux par une éclatante voilée par la nasalité, et qui est la même voyelle nasale si bien que les deux triades assonent entre elles, peignent comme le retentissement et l'éco de cette clameur.

Au fr*acas* des buccins qui sonnaient l*eur* f*an*f*a*re
(Id., *Soir de bataille*).

L*a* gr*an*de *â*me d'airain qui l*à* h*aut* se l*a*m*en*te
(Hugo, *Chants du crépuscule*) ;

il s'agit d'une cloche ; l'impression presque onomatopéique de ce vers est surtout due à la triple répétition de deux couples de sillabes presque semblables : *là-ô*ⁿ | *là-ó* | *lá-ò*ⁿ. Cette répétition est particulièrement sensible dans le second émis-

tiche à cause du rapprochement des deux mots *là-haut* | *lamente* et de l'accentuation de leur derniere sillabe.

> Se débat, et l'airain sonne *au* choc des sabo*ts*
>
> (HEREDIA, *Centaures et Lapithes*).

> ..... d'entendre les trois rimes
> Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer
>
> *ò é a a a ò ė* $\grave{o}^n$ *a ė ė è*
>
> (HEREDIA).

> Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos
> Battant l'archipel grec de sa rame tartare?
>
> *a* o^n | *ai* | *è è* | *ė a a* | *ė a a*
>
> (HUGO, *Orientales*);

la seconde diade commence en éclatante comme la première mais finit en palatale pour amener la note claire qui va retentir deux fois dans deux toniques consécutives en *è*; puis les deux triades du second émistiche sont tout entières en éclatantes et se reproduisent exactement.

> Tandis que des taureaux.....
> Sur leurs jarrets dressés, choquaient comme deux blocs
> Leur fr*ont* sonore et l*our*d, ret*en*tiss*ant* des chocs
>
> (LAMARTINE, *Jocelyn*).

> ..... sur le rocher brûlant,
> Les lions hérissés dorment *en* grommel*ant*
>
> (MUSSET, *Rolla*);

toutes les fois que parmi les voyelles éclatantes quelques-unes sont nasales, le bruit éclatant est un peu voilé par la nasalité.

> Le lion qui jadis au bord des fl*ots* r*ô*d*ant*,
> Rugissait *au*ssi h*aut* que l'*Océan* grond*ant*
>
> (HUGO, *Les lions*).

Il i a différentes idées et différents sentiments dont l'expression suppose des éclats de voix. Telle la réclame d'un bateleur :

Gai ! tapez sur la caisse et soufflez dans le fifre ;
Braillez vos *salvum fac*, messeigneurs ; en avant
Des églises, abri profond du Dieu vivant,
On dresser*a* des m*â*ts avec des orifl*a*mmes,
Vict*oi*re ! venez v*oi*r les c*a*d*a*vres, mesd*a*mes

(Id., *Châtiments*) ;

les éclats de voix de la colère : Voici un exemple où la colère commençant par le sarcasme avec voyelles claires finit en éclatantes par les éclats de voix de la menace :

Va profaner des dieux la majesté sacrée :
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi ton lié.
P*o*rte au pied des autels ce c*œu*r qui m'aband*o*nne ;
Va, c*ou*rs ; mais crains enc*o*r d'y trouver Hermi*o*ne

(Racine, *Andromaque*, IV, 5).

Il i a d'ailleurs presque toujours dans l'expression de la colère mélange avec les voyelles éclatantes de voyelles aiguës qui rappellent les cris et de quelques voyelles sombres dont nous étudierons la valeur au chapitre suivant :

Mais d'un aveu trompeur voir ma flamme applaudie,
C'est une trahison, c'est une perfidie
Qui ne sauroit trouver de tr*o*p gr*an*ds ch*â*tim*en*ts ;
Et je puis t*ou*t permettre à mes ress*en*tim*en*ts.
Oui, oui, redoutez t*ou*t après un tel outr*a*ge,
Je ne suis plus à moi, je suis t*ou*t *à* l*a* r*a*ge.
Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,
Mes s*en*s par la rais*on* ne sont plus gouvernés ;
Je cède aux mouvem*en*ts d'une juste colère,
Et je ne rép*on*ds p*a*s de ce que je puis faire

(Molière, *Misanthrope*).

Voulez vous que je dise ? il faut qu'enfin j'écl*a*te,
Que je lève le m*a*sque, et déch*a*rge m*a* r*a*te.

De folles on vous traite, et j'ai fort sur le co*eu*r.
. . . .
Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
Mais vous en faites, v*ou*s, d'étr*an*ges en conduite.
Vos livres éternels ne me cont*en*tent p*a*s,
Et, hors un gros Plut*a*rque à mettre mes r*a*bats,
Vous devriez brûler tout ce m*eu*ble inutile,
Et laisser la sci*en*ce aux doct*eu*rs de la ville ;
M'ôter pour faire bien du grenier de cé*an*s,
Cette l*on*gue lunette à faire p*eu*r aux g*en*s,
Et c*en*t brimbori*on*s dont l'aspect importune ;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez v*ou*s,
Où nous voy*on*s aller t*ou*t sens dessus dess*ou*s

(Id., *Femmes savantes*).

. . . . . On rit de m*oi*, vraim*en*t,
Et l'on cr*oi*t qu'on peut t*ou*t me faire impuném*en*t.
S*oi*t. Essayez. Tâtez mon hum*eu*r endur*an*te.
Combien de d*a*rds avait le serpent Stryx ? Quar*an*te.
Combien de pieds avait l'hydre Phluse ? Trois c*en*ts.
J'ai broyé Stryx et Phluse entre mes poings puiss*an*ts.
Osez d*o*nc ! *Ah* ! je s*en*s la colère h*a*g*a*rde
B*a*ttre de l'aile *au*tour de m*on* fr*on*t. Prenez g*a*rde !
Laissez-m*oi* dans mon tr*ou* plein d'*om*bre et de parf*um*s.
Que les olympiens ne soient p*a*s import*un*s,
Car il se pourrait bien qu'on vît de quelle sorte
On les ch*a*sse, et comm*en*t, pour leur fermer sa porte,
Un ténébreux s'y pr*en*d avec les radieux,
Si vous venez ici m'ennuyer, t*a*s de dieux

(Hugo, *Le géant aux dieux*).

O ciel ! qui vit jamais une pareille r*a*ge ?
Crois-tu d*o*nc que je sois insensible à l'outr*a*ge ;
Que je s*ou*ffre en mon s*an*g ce mortel déshonn*eu*r ?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonh*eu*r,
Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naiss*an*ce aux intérêts de Rome

(Corneille, *Horace*).

Nous avons vu tout à l'eure la *réclame* exprimée par les voyelles éclatantes ; l'*orgueil* n'est souvent en somme qu'une sorte de réclame personnelle ; d'où même procédé :

V*oi*x d*e* l'*o*rgu*e*il : *un* cri puiss*an*t comm*e* d'*un* cor,
Des ét*oi*les de s*an*g sur des cuir*a*sses d'*o*r
(VERLAINE, *Sagesse*).

Nous s*o*mmes les neveux du gr*an*d N*a*pol*é*on !
(HUGO, *Châtiments*).

Est-il quelque ennemi qu'*à* prés*ent* je ne d*om*pte ?
Paraissez, N*a*v*a*rrois, M*au*res et C*a*still*ans*,
Et t*ou*t ce que l'Esp*a*gne a nourri de v*a*ill*ants* !
(CORNEILLE, *Le Cid*).

M*oi*, je suis Béhém*o*t, l'éléph*ant*, le c*o*losse.
M*on* dos prodigieux, dans la plaine fait bosse
Comm*e* l*e* dos d'*un* m*on*t.
Je suis une m*ont*agne animée et qui m*a*rche ;
Au déluge, je fis presque chavirer l'*a*rche,
Et quand j'y mis le pied, l'*eau* mont*a* jusqu'*au* p*on*t

Je porte en me jou*ant*, des t*ours* sur mon ép*au*le,
Les murs t*om*bent broyés sous mon fl*anc* qui les fr*ô*le
Comme sous un bélier.
Quel est l*e* b*a*taill*on* que d'*un* choc j*e* n*e* r*om*pe ?
J'enlève cavaliers et chev*aux* dans ma tr*om*pe,
Et je les jette en l'air sans plus m'en soucier !
(Th. GAUTIER, *Qui sera roi*).

L'orgueil est la note dominante de ce morceau ; les voyelles sombres i ajoutent par endroits l'idée de lourdeur inséparable de celle de ce colosse ; enfin c'est la légèreté qui est peinte dans le dernier vers par les voyelles claires.

Quand le ton de l'orgueil devient trionfant, il s'entremêle aux voyelles éclatantes un certain nombre de voyelles claires destinées à peindre l'allégresse :

Vous me reconnaissez, burgr*a*ves. — C'est le m*aî*tre.
Celu*i* qui subjugu*a* l'Eur*o*pe, et fit ren*aî*tre

L'Allem*a*gne d'Oth*on*, r*ei*ne au regard ser*ein* ;
Cel*ui* que choisiss*ai*ent pour j*u*ge souver*ain*,
Comme bon emper*eur*, comme b*on* gentilhomme,
Tr*ois* r*ois* dans Mersebourg et deux papes dans Rome,
Et qui donn*a*, touch*ant* leurs fr*on*ts du sceptre d'*or*,
La couronne à Suén*on*, la ti*a*re à Vict*or*;
Cel*ui* qui des Herm*a*nn renvers*a* le vieux tr*ô*ne ;
Qui vainqu*i*t tour à t*ou*r, en Thr*a*ce et dans Ic*ô*ne,
L'emper*eur* Is*aa*c et le cal*i*fe Arsl*an* ;
Cel*ui* qui, comprim*ant* Gênes, P*i*se, Mil*an*,
Etouff*ant* guerres, cr*i*s, fur*eur*s, trahisons v*i*les,
Pr*i*t dans sa large m*ain* l'Ital*i*e aux cent v*i*lles ;
Il est l*à* qui vous parle. Il surg*i*t devant v*ous* !

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Ma s*œur*, voici le br*a*s qui v*en*ge nos deux frères,
Le br*a*s qui rompt le c*ou*rs de nos dest*in*s contr*ai*res,
Qui nous rend m*aî*tres d'*A*lbe ; enf*in* voici le br*a*s
Qui s*eu*l fait aujourd'hu*i* le sort de deux ét*a*ts ;
Vois ces m*a*rques d'honn*eur*, ces tém*oin*s de ma gl*oi*re,
Et r*en*ds ce que tu d*oi*s à l'h*eur* de ma vict*oi*re

(Corneille, *Horace*, IV, 5).

Nous avons vu les voyelles claires exprimer un léger bruit, un doux murmure et au contraire les voyelles graves peindre un bruit éclatant ; nous avons vu d'autre part les voyelles claires peindre des objets petits, mignons, délicats ou des scènes gracieuses ; il est tout naturel que les voyelles graves et particulièrement les éclatantes s'appliquent aux idées contraires, qu'elles conviennent à la description d'un objet ou d'un personnage ou d'une scène grande, majestueuse, suscitant l'admiration :

Voyant ma petit*E*sse et *voyant* vos mir*A*cles

(Hugo, *Contemplations, A Villequier*),

opposition de la voyelle claire de « petitesse » avec la voyelle éclatante de « miracles », et devant l'un et l'autre de ces deux mots répétition des mêmes sons pour peindre deux actions

semblables. Voici de simples désignations de personnages grandioses ou puissants, ou de leurs actions:

Frédéric de Sou*a*be, emper*eur* d'Allem*a*gne
(Id., *Burgraves*, II, 6).

Charlem*a*gne, emper*eur* à la b*a*rbe fleurie
(Id., *Aymerillot*).

Ainsi Ch*a*rles de Fr*an*ce appelé Charlem*a*gne,
Ex*a*rque de Ravenne, emper*eur* d'Allem*a*gne,
Parlait dans la mont*a*gne avec sa gr*an*de v*oi*x
(Id., *Aymerillot*).

Plus t*ar*d une autre f*oi*s, je vis passer cet homme,
Plus gr*an*d dans son Paris que Cés*a*r dans sa Rome
(Id., *Feuilles d'automne*).

Qu*oi*, Franç*oi*s de Val*oi*s, ce prince au c*œur* de feu,
Riv*a*l de Charles-Quint, un r*oi* de Fr*an*ce, un dieu,
— A l'éternité près, — un gagn*eur* de bat*a*illes
Dont le p*a*s ébranlait les b*a*ses des mur*a*illes,
L'homme de Marign*an*, lui qui, toute une nuit,
Pouss*a* des bat*a*ill*ons* l'*un* sur l'*au*tre à grand bruit...
(Id., *Le roi s'amuse*).

Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme
Qui, plus gr*an*d que Cés*a*r, plus gr*an*d même que Rome,
*A*bsorb*e* d*ans* s*on* sort l*e* sort du g*en*re humain ?
(Id., *Napoléon II*).

M'*en*velopp*ant* *a*lors de l*a* colonne n*oi*re,
J'ai marché devant t*ous*, triste et s*eul* dans ma gl*oi*re,
Et j'ai dit dans mon c*œur* : « Que voul*oi*r à prés*ent* ?
Pour dormir sur un sein mon fr*ont* est trop pes*ant*,
Ma main laisse l'effr*oi* sur la main qu'elle t*ou*che,
L'or*a*ge est dans ma v*oi*x, l'éclair est sur ma b*ou*che;
Aussi, loin de m'aimer, voil*à* qu'ils tr*em*blent t*ous*,
Et quand j'*ou*vre les br*a*s, on t*om*be à mes gen*ou*x
(Vigny, *Moïse*).

Contempler le br*a*s fort, la poitrine féc*on*de,
Le tal*on* qui douze *ans*, éperonn*a* le m*on*de,
Et, d'un *oe*il fili*a*l,
L'orbite du reg*a*rd qui fascinait la f*ou*le,
Ce fr*ont* prodigieux, ce cr*â*ne fait au m*ou*le
Du gl*o*be impéri*a*l !

(Hugo, *A la Colonne*).

Car c'est lui qui, pareil à l'antique Encel*a*de,
Du tr*ô*ne universel essay*a* l'esc*a*l*a*de,
Qui vingt *ans* ent*a*ssa,
Remu*ant* terre et cieux avec une par*o*le,
Wagr*am* sur Marengo, Champaubert sur Arc*o*le,
Péli*on* sur Oss*a* !

(Id., *ibid.*).

D. – Voyelles sombres

Passons à l'autre catégorie de voyelles graves, les voyelles sombres : *u*, *ó*, u^n. Les voyelles claires servant à peindre un bruit clair, les voyelles éclatantes un bruit éclatant, les voyelles sombres peindront bien un bruit sourd, comme dans le mot *sourd* lui-même, et en outre dans *ronron*, *bourdon*, *grondement*, *ronfler*, *rauque*, etc. :

Elle éc*ou*te. Un bruit *sourd* frappe les *sourds* éch*o*s

(Hugo, *Orientales*).

J'entendais en passant les c*ou*ps s*ou*rds du mart*eau*
Qui clouait dans la nuit le bois de l'échafaud

(Lamartine, *Jocelyn*).

Avec des gr*on*dements que prol*on*ge un l*ong* râle

(Heredia, *Bacchanale*).

Les voyelles sombres sont le plus souvent dans ce cas entremêlées comme ici de voyelles éclatantes ; il suffit que le nombre des sombres soit plus considérable que celui des écla-

tantes pour que la note reste sombre ; si les éclatantes sont voilées par la nasalité, comme dans l'exemple suivant, le voisinage des sombres leur fait prendre la valeur de sombres :

> Où l'enfant peut cueillir la fleur, strophe vivante,
> S*an*s qu'une gr*o*sse v*oi*x t*ou*t à c*ou*p l'ép*ou*v*an*te !
>
> (Hugo, *Voix intérieures*).

> Et là-bas, sous le pont, adossé contre une arche,
> Hannibal écoutait, pensif et triomphant,
> Le piétinem*ent* s*ou*rd des légi*ons* *en* m*a*rche
>
> (Heredia, *La Trebbia*).

> Et *font* t*ou*sser la *fou*dre en leurs r*au*ques p*oum*o*ns*
>
> (Hugo, *Année terrible*).

> *Un* r*au*que gr*on*dem*ent* m*on*te, r*ou*le et grandit
>
> (Leconte de Lisle, *Clairs de lune*) ;

c'est un bruit sourd qui à la fin devient plus clair.

> Légère, elle n'a pas ce bruit tonn*ant* et s*ou*rd
> Qu'*en* se précipit*ant* r*ou*le un torr*ent* plus l*ou*rd
>
> (Lamartine, *Jocelyn*) ;

il s'agit d'une cascade.

> Comme un vent orageux, des bruits r*au*ques et s*ou*rds
> R*ou*lent soudainem*ent* de f*au*bourgs en f*au*bourgs
>
> (A. Barbier, *L'émeute*).

> Quels s*ont* ces bruits s*ou*rds ?
> Ecoutez vers l'*on*de
> Cette voix prof*on*de
> Qui pleure touj*ours*
> Et qui touj*ours* gr*on*de
>
> (Hugo, *Voix intérieures*).

> Et, sans même les voir, mêlé les deux dragons
> *Au* v*A*ste écr*asemEN*t des verr*OU*s et des g*ON*ds
>
> (Id., *Les lions*).

La note sombre annoncée dans l'exemple suivant n'i apparaît pas :

Dans l'ombre des arceaux voici qu'il entendit
Brusquement une voix très rauque qui lui dit :
— Vénérable Seigneur, soyez-moi pitoyable ! —

(LECONTE DE LISLE, *Le corbeau*) ;

ces paroles n'ont rien de rauque ; elles sont éclatantes.

Nous avons vu la colère changer de caractère suivant que dans son expression, c'étaient les voyelles aiguës ou les voyelles éclatantes qui dominaient. Si parmi les voyelles éclatantes il i a un nombre sensible de voyelles sombres, l'effet est encore une fois modifié. Ce n'est plus l'imprécation ou l'ironie amère, ce ne sont plus les éclats de voix d'une colère toute en deors, c'est une colère sourde, ce sont les sombres grondements d'un violent courroux.

Quelquefois un mot suffit pour donner cette note :

Adieu, tu peux partir. Je demeure en Epire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un m*on*stre tel que toi

(RACINE, *Andromaque*, V, 3).

Voici comme Charlemagne, furieux de la résistance des chefs de son armée, leur parlait dans la montagne

Avec un âpre accent plein de sourdes huées :

Je ne sais point comment on porte des affr*on*ts !
Je les jette à mes pieds, je n'en veux pas ! Bar*on*s !
Vous qui m'avez suivi jusqu'à cette montagne,
Normands, Lorrains, marquis des marches d'Allemagne,
Poitevins, bourguign*on*s, g*en*s du pays Pis*an*,
Bret*on*s, picards, flam*an*ds, français, allez-vous *en* !
Guerriers, allez-vous-*en* d'auprès de ma personne,
Des camps où l'on entend mon noir clairon qui sonne ;
Rentrez dans vos logis, allez-vous-*en* chez v*ou*s,
Allez-vous-*en* d'ici, car je vous chasse t*ou*s !

Je ne veux plus de v*ous* ! Retournez chez vos femmes !
Allez vivre cachés, prudents, contents, infâmes !
(Hugo, *Aymerillot*);

nous avons souligné en même temps que les sombres toniques quelques éclatantes nasales auxquelles le voisinage des sombres donne la valeur de sombres.

Dans les imprécations qui suivent, après des cris aigus dans les quatre premiers vers, la colère devient sourde et sombre dans les quatre suivants :

Règne ; de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi :
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes !
Puissiez-v*ous* ne trouver ded*ans* votre uni*on*
Qu'horreur, que jalousie et que confusi*on* !
Et, p*our* v*ous* s*ou*haiter t*ous* les malheurs *en*s*em*ble,
Puisse naître de v*ous* un fils qui me ress*em*ble !
(Corneille, *Rodogune*).

La légèreté s'exprimant par des voyelles claires, la lourdeur sera bien rendue par des voyelles sombres, comme dans le mot *lourd* lui-même. Voici d'abord quelques exemples où les deux idées opposées sont rendues par l'opposition des voyelles claires et des voyelles sombres :

Combien ce fruit est gros | et sa tige men*ue*
(La Fontaine, IX, 4).

Avant quatre vingt-neuf.....
Vous marchiez sur le peuple à pas l*é*gers | — et l*our*ds
(Hugo, *Contemplations*).

Un r*oi*tel*et* | p*our* v*ous* est *un* pes*an*t fard*eau*
(La Fontaine, I, 22).

M*es* b*aisers* sont l*é*g*er*s comme d*es* *é*ph*é*mères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux d*e* t*on* *amant* creuser*ont* l*eu*rs ornières

Comm*e* des ch*a*riots *ou* des socs déchir*ants* :
Ils p*a*sser*on*t sur t*oi* comme *un* lourd *a*ttel*a*ge
D*e* che*vaux* et d*e* b*œu*fs *aux* s*a*bots s*ans* pitié

(Baudelaire, *Femmes damnées*) ;

le deuxième vers peint la langueur, cf. p. 239, nous n'avons pas à l'examiner ici ; mais le premier avec ses voyelles claires est un modèle de légèreté, et les quatre derniers expriment la lourdeur. Il faut ajouter que le mouvement de l'attelage est rendu par la correspondance de la première voyelle ritmique à la troisième et de la seconde à la quatrième dans le cinquième vers, et de la première à la troisième dans le sixième ; enfin dans le troisième, le quatrième et le cinquième les répétitions d'*r* marquent l'effort du creusement.

Dans les exemples suivants la lourdeur seule est exprimée :

...ni le bruit cadencé
D'un l*ou*rd vaiss*eau*, r*am*p*ant* sur l'*on*de avec des rames

(Hugo, *Orientales*).

Ni les *ans*, fard*eau* s*om*bre, accablem*en*t de l'homme

(Id., *Burgraves*, I, 7).

... et qu'on entend, la nuit,
A l'heure où le sommeil veut des moments tranquilles,
Les l*ou*rds can*ons* r*ou*ler sur le pavé des villes !

(Id., *Chants du Crépuscule*).

La l*ou*rde artillerie et les f*ou*rg*ons* pes*ants*
Ne creusent plus la r*ou*te en prof*on*des ornières

(Th. Gautier, *Fantaisies*) ;

noter en outre neuf *r* qui expriment l'effort du creusement.

Les voyelles claires convenant particulièrement à l'expression d'une idée gaie ou gracieuse, une idée grave, un récit, une description, un discours graves demandent naturellement des voyelles graves, c'est-à-dire éclatantes et sombres mêlées.

Tout d'abord les sentences générales, les réflexions morales, les préceptes ou les maximes :

L'abs*en*ce est le plus gr*an*d des m*au*x
(LA FONTAINE, IX, 2).

Que le b*on* soit touj*ou*rs camar*a*de du b*eau*
(ID., VII, 2).

Si tu veux qu'on t'ép*a*rgne, ép*a*rgne aussi les *au*tres
(ID., VI, 15).

La rais*on* du plus fort est touj*ou*rs la meill*eu*re
(ID., I, 10).

Nous ne trouv*ons* que trop de mang*eu*rs ici-b*as* :
Ceux-ci sont courtis*ans*, ceux-*là* sont magistr*a*ts
(ID., XII, 13).

Pati*en*ce et longu*eu*r de t*em*ps
Font plus que force ni que r*a*ge
(ID., II, 11).

Sel*on* que vous serez puiss*an*t ou misér*a*ble,
Les jugem*en*ts de c*ou*r vous rendr*on*t bl*an*c ou noir
(ID., VII, 1).

Ne n*ous* associ*ons* qu'avecque nos ég*au*x
(ID., V, 2).

Chac*un* se tr*om*pe ici-b*as*.
On voit courir après l'*om*bre
T*an*t de f*ous* qu'on n'en sait p*as*,
La plup*ar*t du t*em*ps, le n*om*bre
(ID., VI, 17),

Soy*ons* bien buv*ants*, bien mang*eants*,
Nous dev*ons* à la mort de trois l'*un* en dix *ans*
(ID., VI, 19).

L'av*a*re rarem*en*t finit ses j*ou*rs sans pl*eu*rs
(ID., IX, 16).

Mal pr*en*d aux voler*eaux* de faire les vol*eurs*

(Id., II, 16),

..... être b*on* aux méch*ants*,
C'est être s*ot*.....

(Id., X, 2).

Rien ne nous r*end* si gr*ands* qu'une gr*an*de doul*eur*

(Musset, *Nuit de mai*).

Il faut, bien entendu, mettre à part les préceptes qui sont dits d'un ton badin, comme le contexte l'indique en général ; dans ceux-ci les voyelles claires dominent :

Rien ne sert de courir, il faut partir à point

(La Fontaine, VI, 10).

Deux sûretés valent mieux qu'une
Et le trop en cela ne fut jamais perdu

(Id., IV, 15).

.....Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens

(Id., VII, 3).

Après les sentences générales nous pouvons prendre en bloc les autres catégories d'idées graves ; une division compliquée serait sans profit et risquerait d'égarer l'attention. Voici d'abord un exemple où l'idée riante en voyelles claires (deuxième vers, seconde moitié du quatrième, cinquième) s'oppose à l'idée grave en voyelles graves (premier et troisième vers, première moitié du quatrième) :

Aux champs, la nuit est vénérable
Le jour rit d'un rire enfantin ;
Le soir berce l'orme et l'érable,
Le soir est beau ; mais le matin,
Le matin, c'est la grande fête

(Hugo, *Chansons des rues et des bois*).

Dans les exemples suivants l'idée grave ne s'oppose pas à une idée gaie :

Je le veux, j*e* l'*o*rdonne ; et qu*e* la fin du j*our*
N*e* l*e* retr*ouve* pas d*ans* Rome *ou* d*ans* m*a* c*our*

(RACINE, *Britannicus*, II, 1) ;

ton grave et impérieux du commandement.

Et du h*aut* de son tr*ô*ne interr*o*ge les rois

(ID., *Esther*);

note grave et majestueuse.

Paris, morne et far*ou*che,
P*ou*sse des hurlem*ents*
Et se t*o*rd sous la d*ou*che
Des n*oi*rs événem*ents*

(HUGO, *Chansons des rues et des bois*).

Un m*a*l qui rép*and* la terr*eur* ,
M*a*l que le ciel en sa fur*eur*
Invent*a* pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il f*aut* l'appeler par son n*om*),
Cap*a*ble d'enrichir en un j*our* l'Achér*on*

(LA FONTAINE, VII, 1).

D*ans* l'*om*bre, morne et l*ent*, l*e* Thermod*on* ch*a*rrie
C*a*d*a*vres, *armes*, ch*a*rs qu*e* l*a* mort y r*oula*

(HEREDIA, *Le Thermodon*).

Et p*o*urt*ant* *où* tr*ou*ver plus d'ép*ouvan*te imm*on*de,
Plus d'effr*oi*, plus d'*angoi*sse et plus de désesp*oir*
Qu*e* d*ans* ce t*em*ps lugubre *où* le g*en*re humain n*oir*...

(HUGO, *Contemplations*).

Mais il y p*end* touj*ours* quelque g*ou*tte de s*ang*

(MUSSET, *Nuit de mai*).

C'est pourquoi ce roi sombre...
R*ô*de éternellem*ent* sous l'énorme ciel n*oi*r

(HUGO, *Le parricide*).

Je *sens* f*on*dre sur m*oi* de l*our*des épouv*ant*es
Et de n*oi*rs bataill*ons* de fant*ô*mes ép*ar*s
Qui v*eu*lent me conduire en des r*ou*tes mouv*ant*es
Qu'un horiz*on* s*a*ngl*ant* ferme de t*ou*tes p*ar*ts

(Baudelaire, *Femmes damnées*).

L*e* br*ave* mort d*o*rmait d*ans* s*a* t*om*be h*um*ble et pure,
C*ou*ché d*ans* s*on* serm*ent* comme d*ans* s*on* *a*rmure;
Et l*e* t*emps*, qui des morts r*o*n*g*e l*e* vêt*ement*,
P*a*rf*ois* brisait l'*a*rmure, et j*a*mais l*e* serm*ent*

(Hugo, *Burgraves*, I, 6).

Nous avons cité plus aut, p. 208, quelques vers de l'*Erlkönig* de Gœthe où les voyelles claires donnent au ton un caractère captivant qui doit charmer l'enfant. Voici dans la même pièce la réponse grave du père :

Sei r*u*hig, bl*ei*be r*u*hig, mein kind...
Mein s*o*hn, mein s*o*hn, ich seh'es gen*au*
Es sch*ei*nen die *a*lten W*ei*den so gr*au*.

Si l'idée grave est particulièrement triste[1] ou sombre, les voyelles sombres seront plus nombreuses que les éclatantes et les unes et les autres seront souvent voilées par la nasalité. Le sombre au moral se peint par les mêmes procédés que le sombre au fisique, par ceux que nous trouvons dans les mots *sombre*, *ombre,* all. *dunkel*, *dumpf*, etc. Voici des exemples dans lesquels une idée gaie et une idée sombre sont réunies et opposées;

Toute aile vers son but incessamment retombe :
L'*ai*gle vole au sol*ei*l, | le vaut*ou*r à la t*om*be

(Hugo, *Feuilles d'automne*).

L'*u*ne s'él*è*ve, | et l'*au*tre r*am*pe

(La Fontaine, IX, 7).

[1] Théophile Gautier écrivait de Verdi : « Il a eu l'idée en musique quand les paroles étaient tristes de faire *trou trou trou* au lieu de *tra tra tra*». Observation ironique, mais caractéristique.

Des r*i*res *effrénés* mê*lés* | *au* s*o*mbre pl*eur*
(BAUDELAIRE, *Lesbos*).

Dans les exemples suivants il n'i a plus d'idée gaie ; c'est d'abord le sombre fisique, puis le sombre moral :

La nuit comme un serpent se r*ou*le *autou*r des d*ô*mes
(MUSSET, *Don Paez*).

..... ils rugissaient vers la grande nature
Qui prend soin de la brute *au* f*ON*d des *an*tres s*OU*rds
(HUGO, *Les lions*).

Mais la nuit aussitôt de ses ailes affreuses
Couvre des Bourguignons les campagnes vineuses
(BOILEAU, *Lutrin*).

Nous ne citons cet exemple, médiocre en somme, que parce qu'il a été signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508, et que l'on a attribué, à tort, à Boileau le talent des vers expressifs.

Quelle est l'*om*bre qui r*en*d plus s*om*bre *en*cor m*on an*tre ?
(HEREDIA, *Sphinx*).

Qu*an*d il m*on*t*e* d*e* l'*om*bre, il t*om*b*e* d*e* l*a* c*en*dre
(HUGO, *Contemplations*).

A l'horiz*on* sans borne
Le gr*a*ve Escuri*a*l
Lève son d*ô*me s*om*bre
N*oi*r de l'ennui roy*a*l
(Th. GAUTIER, *La petite fleur rose*).

Tout élément remplit de citoyens
Le v*a*ste *en*clos qu'*on*t les roy*au*mes s*om*bres
(LA FONTAINE, VII, 8).

A c*e* n*oi*r hori*zon* qu'*on* nomm*e* l*e* t*om*b*eau*
(HUGO, *Contemplations*).

Et quand la t*om*be un j*our*, cette embûche prof*on*de
Qui s'*ou*vre t*out* à c*ou*p s*ous* les choses du m*on*de...

(Id., *Chants du Crépuscule*).

Crois-tu d*onc* que je s*oi*s comme le v*en*t d'*au*tomne,
Qui se nourrit de pl*eurs* jusque sur un t*om*b*eau*,
Et pour qui la doul*eur* n'est qu'une g*ou*tte d'*eau* ?

(Musset, *Nuit de mai*).

Point d'am*our* ! et part*out* le spectre de l'am*our* !

(Id., *Rolla*).

Et quand je dis en moi-même
« Où sont ceux que ton cœur aime » ?
Je regarde le gazon

(Lamartine, *Pensée des morts*).

Et t*oi*, morn*e* t*om*b*eau*, tu m'*ou*vres t*a* mâch*oi*re

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Il croirait que la mort à de certains mom*ents*,
Rhabill*ant* l'homme, ouvr*ant* les sépulcres dorm*ants*,
*O*rd*o*nne hors du t*emps*, de l'esp*a*ce et du n*om*bre,
Des c*on*fr*on*tati*ons* de f*an*t*ô*mes d*ans* l'*om*bre

(Hugo, *Eviradnus*).

E. — Voyelles nasales

Nous avons rencontré jusqu'ici un peu partout les voyelles nasales mêlées aux voyelles orales, nous avons vu qu'il i en a de claires, d'éclatantes, de sombres et qu'elles jouent le même rôle que les voyelles orales du même ordre qu'elles ; seulement leur note est moins nette parce que la nasalité la voile, et c'est ce qui explique que lorsque des nasales éclatantes sont entremêlées à des voyelles sombres (orales ou nasales) elles prennent dans ce voisinage, comme nous l'avons vu, la valeur de sombres.

Mais lorsque les nasales sont plus nombreuses que les

orales, le voilement du son par la nasalité devient la qualité dominante, et le timbre passe au second plan ; si bien que l'ensemble devient propre, même si le substratum oral est clair, et surtout s'il est sombre, à exprimer la *lenteur*, la *langueur*, la *mollesse*, la *nonchalance* :

> Elle p*en*che vers moi s*on* fr*on*t pl*ein* de l*an*gueur
> (Musset, *Idylle*).

> Et du fond des boudoirs les belles *in*dol*en*tes,
> Bal*an*ç*an*t mollem*en*t leurs tailles n*on*chal*an*tes,
> Sous les vieux marronniers commencent à venir
> (Id., *A la mi-carême*).

> Où la mort avait clos ses l*on*gs yeux l*an*guiss*an*ts
> (Heredia, *Le réveil d'un Dieu*).

> Ou quelque *an*ge p*en*sif de c*an*deur allem*an*de
> (Musset, *Une bonne fortune*).

> Je regardais le ciel, ét*en*du sur *un* b*an*c,
> Et s*on*geais d*an*s m*on* âme, aux héros d'Ossi*an*
> (Id., *ibid.*).

> Ils prennent *en* s*on*ge*an*t les nobles attitudes
> Des gr*an*ds sph*in*x all*on*gés au f*on*d des solitudes,
> Qui s*em*blent s'*en*dormir d*an*s *un* rêve s*an*s f*in*
> (Baudelaire, *Les chats*) ;

noter aussi le balancement de langueur indiqué par les trois sillabes *so*^{n} du dernier vers.

> Et si la chaste reine, au milieu du sommeil,
> Laisse vers lui t*om*ber une m*ain* n*on*chal*an*te,
> Il y va promener sa l*an*gue caress*an*te
> (A. Chénier, *Diane*).

> ....Cep*en*d*an*t, *en* sil*en*ce,
> [Comme Dalti parlait], sur l'Océ*an* imm*en*se
> L*on*gt*em*ps elle s*em*bla porter ses yeux err*an*ts
> (Musset, *Portia*).

L'horloge d'*un* couv*ent* s'ébr*an*la l*en*tem*ent*
(Id., *Don Paez*).

Le chem*in* ét*ant* l*ong* et part*ant* *en*nuyeux
(La Fontaine, IX, 14).

Ch*an*tait bas, comme *on* ch*an*te aux *enfants* qu'*on* *en*dort
(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

P*en*ch*ant* t*on* fr*on*t qu'arg*en*te une précoce neige
(Heredia, *L'exilée*).

En un calme *en*ch*an*té sous l'*am*ple fr*on*dais*on*
(Id., *Jason et Médée*).

A l'heure où d*ans* les ch*am*ps l'*om*bre des m*on*ts s'all*on*ge
(Hugo, *Aristophane*).

Les *om*bres, à l*ong*s plis desc*endant* des m*on*tagnes,
Un moment à nos yeux dérobaient les campagnes
(Lamartine, *L'immortalité*).

Et Flaccus s'écriait : — Puisque tout fuit, aim*ons*,
Viv*ons* et regard*ons* t*om*ber l'*om*bre des m*on*ts
(Hugo, *Année terrible*).

D*ans* l'*om*bre tr*an*spar*en*te *in*dolemm*en*t il rôde
(Heredia, *Le récif de corail*).

S'all*on*ger jusqu'au seuil l'*om*bre du gr*an*d platane
(Id., *Le huchier de Nazareth*).

Aux p*en*tes de l'Othrys l'*om*bre est plus l*on*gue. Reste
(Id., *Sur l'Othrys*).

L'horiz*on* tout *en*tier s'*en*veloppe d*ans* l'*om*bre
(Id., *Soleil couchant*).

........Et déjà les vall*ons*
Voyoient l'*om*bre *en* croiss*ant* t*om*ber du haut des m*onts*
(La Fontaine, *Philémon et Baucis*).

Que les pontifes.......
Appelés aux acc*ents* de l'air*ain* l*en*t et s*om*bre,
De leur ch*ant* lam*en*table acc*om*pagnent m*on* *om*bre
(A. Chénier, *Élégies*).

A pas sourds, comme on voit les tigres dans les jongles
Qui r*am*pent sur le v*en*tre *en* all*ongeant* leurs *on*gles
(Hugo, *Châtiments*).

Et dans mon être, à qui le sang morne préside,
L'*im*puiss*an*ce s'étire *en un* l*on*g baillem*ent*
(Steph. Mallarmé).

A la pâle clarté des l*am*pes l*an*guiss*an*tes,
Sur de prof*on*ds couss*ins* tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait.....
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Pourtant je n'ai souci ni de la bise amère,
Ni des l*am*pes d'ar*gent* d*ans* le bl*an*c firmam*ent*
(Sainte-Beuve, poésies de J. Delorme).

On lit en note dans l'édition M. Lévy : « C'est sans doute à dessein que le poète a redoublé les sons en *an*, pour rendre l'effet du scintillement ». Cette observation n'est pas juste; d'abord il n'est pas question de scintillement dans ce vers, et pour le scintillement ce sont des voyelles claires qui conviendraient. La répétition des *an* peut produire l'effet de mouvements successifs et monotones, mais ces voyelles nasales peignent bien plutôt la clarté *molle* et immobile des étoiles.

Avant de quitter l'étude des voyelles une observation est nécessaire : nous sommes dans toutes ces recherches parti de la nature des voyelles pour montrer à quelles catégories

d'idées elles pouvaient s'appliquer comme moyen d'expression. Cette métode présente de grands avantages, et tout d'abord elle écarte l'erreur qui consisterait à attribuer à un son telle valeur parce qu'il se rencontre plusieurs fois dans un vers qui exprime telle idée ; mais elle présente un inconvénient, c'est que les idées dont l'expression demande l'emploi de différentes catégories de fonèmes ne peuvent être étudiées d'un coup ; telle la *colère* que nous avons trouvée sous les voyelles aiguës, sous les voyelles éclatantes et sous les voyelles sombres et que nous rencontrerons encore à propos des consonnes. La métode inverse, consistant à partir d'une classification des idées pour rechercher quels sons peuvent convenir à l'expression de chacune aurait des inconvénients plus graves. Nous n'en considérerons qu'un : le dénombrement des diverses nuances d'idées possibles serait forcément incomplet ; ce serait une énumération indéfinie et dont la classification rentrerait nécessairement dans le domaine de l'arbitraire ; en admettant que l'on arrive à déterminer quels sont les fonèmes qui conviennent à l'expression des diverses nuances d'idées considérées, ce qui paraît à peu près irréalisable, le résultat acquis pour une nuance ne pourrait en rien servir pour une autre ; ce serait chaque fois une recherche nouvelle à faire et l'on ne voit pas trop quel principe autre que le asard pourrait diriger cette étude. Tandis que, connaissant d'avance la nature et la valeur de chaque fonème, on peut prévoir, étant donnée une nuance quelconque d'idée, quels sont ceux qui conviendront à son expression. Ainsi je suppose que l'on ait à exprimer l'idée du *silence*. Il est évident qu'il faudra employer les sons les plus mous, les plus voilés que fournit la langue, c'est-à-dire les voyelles nasales :

Et, plus clair en l'azur noir de la nuit sereine,
Sil*en*cieusem*ent* s'ar*gen*te le croiss*ant*

(Heredia, *Nymphée*).

Disparaît... et les bois ret*om*bent au sil*en*ce

(Id., *Pan*).

S'il s'agit du silence succédant à un bruit éclatant ou sourd, il faudra pour exprimer cette opposition un changement de

catégorie de voyelles ; des voyelles claires ou aiguës succédant à des voyelles éclatantes ou sombres suffiront par le contraste à faire sentir que le bruit a cessé, et si l'on a une voyelle aiguë terminant la frase à la rime, elle pourra à cette place être chuchotée, ce qui peindra le silence par armonie imitative :

Il détourna la rue à grands pas, et le bruit
De ses éperons d'or se perdit dans la nuit

(MUSSET, *Don Paez*).

Si l'on veut exprimer un élan d'entousiasme aboutissant à une admiration qui dure un moment, ou bien une idée gaie, gracieuse, sereine, dans la contemplation de laquelle on se repose quelques instants, il est évident, d'après ce que nous savons, que pour le mouvement d'entousiasme, pour l'idée sereine, il faudra dans toutes les sillables toniques une voyelle claire, et pour marquer le repos admiratif une voyelle sombre ou une éclatante nasalisée faisant contraste par sa lourdeur avec les précédentes qui sont légères, et terminant la frase à la rime :

Que vous êtes joli ! que vous me semblez b*eau* !

(LA FONTAINE, I, 2).

Et la Grèce ma mère, où le miel est si d*oux*

(MUSSET).

De me faire chérir un souvenir si d*oux*

(RACINE, *Mithridate*).

La lune était sereine et jouait sur les fl*ots*

(HUGO, *Orientales*, X).

Le ciel en est plus pur, et l'air en est plus d*oux*

(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

...............Mais, un jour,
Pour laver les pieds nus du maître plein d'am*our*

(HUGO, *Première rencontre du Christ avec le tombeau*).

Et parfois, je me prends, dans la nuit chaude et sombre
A frémir à l'appel lointain des étal*ons*

(Heredia, *La Centauresse*).

Vêtu de probité candide et de lin bl*anc*

(Hugo, *Booz endormi*).

..... portant sous sa paupière
La sereine clarté des paradis prof*onds*

(Id., *Contemplations*).

Elle sent une joie immense en se disant :
Mon fils est Dieu ! mon fils sauve la vie au m*on*de

(Id., *ibid.*).

... O mon bon Dieu, ma bonne sainte Vierge,
J'étais perdu ; j'étais le ver sous le pavé ;
Mes oncles me tenaient ; mais vous m'avez sauvé ;
Vous m'avez envoyé ce paladin de Fr*ance*,
Seigneur.....

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Après un élan de reconnaissance marqué par voyelles claires le petit roi se repose dans la contemplation admirative de ce paladin au moyen de l'éclatante nasalisée du mot *France*; cet effet est d'ailleurs accentué par le poète au moyen du rejet *Seigneur* au vers suivant.

III

LES CONSONNES

A. — Momentanées

Les explosives frappant l'air d'un coup sec sont propres à saccader le stile par leur répétition. Les occlusives sourdes *t*, *c*, *p* étant plus *fortes* que les sonores *d*, *g*, *b* produiront cet effet encore plus nettement. Elles peuvent contribuer à l'expression d'un bruit sec et répété comme dans les mots *tinter*, *tintamarre*, *clapotis*, *cliquetis*, *tic-tac*, *cric crac*, *claquet*, *cliquet*, *crépiter*, *gratter*, etc. :

.... et l'homme,
Chaque soir de marché, fait *t*in*t*er *d*ans sa main
Les *d*eniers *d*'argent *c*lair *q*u'il rapporte de Rome
(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

Et faisan*t* à *t*es bras qu'au*t*our de lui *t*u je*tt*es,
Sonner *t*es bracelets où *t*in*t*ent des *c*loche*tt*es
(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

Ils gardaient sans soucis ces troupeaux dont la cloche,
*C*omme un a*pp*el loin*t*ain, *t*in*t*ait *d*e roche en roche
(Lamartine, *Jocelyn*).

On entendait mugir le semoun meurtrier,
Et sur les *c*ailloux blancs les é*c*ailles *c*rier
Sous le ventre des *c*ro*c*odiles
(Hugo, *Le feu du ciel*)

bruit sec et répété.

Les flèches font sur moi le *pét*illement *g*rêle
*Q*ue *p*ar un jour d'hiver font les *g*rains de la *g*rêle
Sur les *t*uiles *d*'un *t*oit
(Th. Gautier, *Qui sera roi?*).

Et la source sans nom qui *goutte* à *goutte* *t*ombe
D'un son plain*t*if emplit la soli*t*aire *c*ombe

(Heredia, *La source*).

Il détourna la rue à grands *p*as, et le *b*ruit
*D*e ses é*p*erons *d*'or se *p*er*d*it *d*ans la nuit

(Musset, *Don Paez*).

Elle écoute en tremblant, *d*ans l'é*ch*o *d*u *p*ilier,
Résonner l'é*p*eron *d*'un har*d*i *c*avalier

(Id., *Nuit de mai*).

Vous m'entendiez jadis marcher dans ces vallons,
Lors*q*ue l'é*p*eron *d*'or sonnai*t* à mes *t*alons

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

*T*el *q*u'un é*c*lat de foudre en un ciel sans é*c*lair
*T*ou*t* à *c*oup re*t*en*t*i*t* un hennissement *c*lair

(Heredia, *Andromède au monstre*).

Car parfois sa pensée était sur la frontière,
*P*en*d*ant *q*u'il écou*t*ait les *t*am*b*ours *b*a*tt*re aux champs

(Musset, *Le* 13 *juillet*);

noter que trois fois de suite deux occlusives semblables sont séparées par une liquide : *clc*, *tlt*, *brb*; remarquer en outre les modulations du vocalisme.

En*t*endrons-nous bien*t*ôt *t*es *t*rompe*tt*es sonner ?

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

O Machiavel ! *t*es *p*as re*t*en*t*issen*t* encore
Dans les sentiers déserts de San Casciano

(Musset, *Les vœux stériles*).

*P*ar*t*out sonne l'a*pp*el *c*lair *d*es buccina*t*eurs

(Heredia, *La Trebbia*).

Un grand drapeau de deuil..........
Que la *t*em*p*ê*t*e *t*ord *d*ans son noir *t*our*b*illon

(Hugo, *Burgraves*, I, 7);

les occlusives, surtout dentales, saccadant le vers, expriment

le claquement du drapeau; les trois *r* vélaires de *tord*, *noir*, *tourbillon* expriment le grondement de la tempête.

Les occlusives peuvent peindre non seulement des bruits secs, mais aussi des mouvements secs, saccadés, comme des coups, ou au contraire des mouvements beaucoup plus doux, mais toujours saccadés, comme dans les mots *palpiter*, *barboter*, *tâtonner*, *tituber*, etc. :

Et se fra*pp*ant le *c*œur ave*c* un *c*ri sauvage
(MUSSET, *Nuit de mai*).

*D*u sac et *d*u ser*p*en*t* aussi*tôt* il *d*onna
*C*on*t*re les murs, *t*ant *q*u'il *t*ua la bê*t*e
(LA FONTAINE, X, 2) ;

noter en outre le sifflement du sac qui fend l'air, indiqué par les *s*.

*T*an*d*is *q*ue coups *d*e *p*oing *t*ro*tt*oient
(ID., I, 13).

Le passereau, peu circonspec,
S'a*tt*ira *d*e *t*els *c*oups *d*e *b*ec
(ID., X, 12).

..... A coups de serpe, autrefois, un berger
M'a *t*aillé *d*ans le *t*ronc *d*'un *d*ur figuier *d*'Égine
(HEREDIA, *Hortorum deus*, I).

Ne fra*ppe*-*t*-on *p*as à ma *p*or*t*e ?
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Je les ai vus penchés sur la bille d'ivoire,
Ayan*t* à *t*ravers champs *c*ouru *t*ou*t*e la nuit
(ID., *Une bonne fortune*);

le saccadement des occlusives destiné à peindre cette course aletante est secondé par le vocalisme : assonance des deux toniques *an* dans le premier émistiche et des deux atones *ou* dans le second.

Il est las ; sur la *t*erre il *t*ombe hale*t*ant
(HUGO, *Légende des siècles*).

Je sens *b*at*t*re mon *c*œur lors*q*ue le *c*lairon sonne

(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

Que ne l'étouffais-tu, cette flamme brûlante
*Q*ue *t*on sein *p*al*p*i*t*ant ne *p*ouvait *c*on*t*enir !

(ID., *A la Malibran*) ;

le saccadement des occlusives peint le palpitement.

Ces mains vides, ces mains qui labouraient la terre,
Il fallait les é*t*endre en ren*t*ran*t* au hameau,
Pour *t*rouver à *t*â*t*ons les murs de la chaumière,
L'aïeule au coin du feu, les enfants au berceau !

(ID., *Une bonne fortune*);

les *t* peignent le tâtonnement par les saccades qu'ils produisent.

Ou *q*ue *d*'un *b*ras *t*rem*b*lant je *t*en*d*e en*c*or la *c*or*d*e

(HEREDIA, *Épigramme votive*).

Au point de vue moral la répétition des occlusives ayant pour effet de saccader les paroles peut contribuer à l'expression de différents sentiments tels que : 1° l'ironie, qui devient alors âpre et sarcastique, car le morcellement dû aux occlusives détache chaque élément d'idée et martelle l'un après l'autre tous les traits qui frappent successivement comme des flèches qu'on décocherait sans interruption :

Dors-*t*u con*t*ent, Vol*t*aire, et *t*on hi*d*eux sourire
Vol*t*ige-*t*-il encor sur *t*es os *d*écharnés?
*T*on siècle é*t*ait, *dit*-on, *t*rop jeune pour *t*e lire ;
Le nô*t*re *d*oit *t*e plaire et *t*es hommes sont nés.
Il est *t*ombé sur nous, ce*t* é*d*ifice immense
Que *d*e *t*es larges mains *t*u sapais nui*t* et jour.
La mort *d*evait *t*'a*tt*en*d*re avec impatience,
Pen*d*ant qua*t*re-vingts ans que *t*u lui fis *t*a cour

(MUSSET, *Rolla*).

*T*oi-même *t*u *t*e fais *t*on procès: je me fonde
Sur *t*es propres leçons ; je*tt*e les yeux sur *t*oi.

Mes jours sont en tes mains, tranche-les ; ta justice,
C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice

(La Fontaine, X, 2).

Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudroit-elle à la fin justifier *Th*ésée ?
Et, vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-*t* elle forcé *d*'encenser ses autels ?

(Racine, *Phèdre*) ;

il faut noter dans cet exemple, outre les saccades, un sifflement ironique exprimé par les *f*, les *v* et les *s*.

La voix alors devint âpre, amère, stridente,
Comme le noir sarcasme et l'ironie ardente ;
C'était le rire amer mordant un demi-dieu :
— Sire ! on *t*'a retiré *de* *t*on Pan*th*éon bleu !
Sire ! on *t*'a *d*escen*d*u *de* *t*a hau*t*e colonne !
Regar*de*. *D*es brigands, *d*ont l'essaim *t*ourbillonne,
D'affreux bohémiens, *d*es vainqueurs *de* charnier
*T*e *t*iennent *d*ans leurs mains et *t*'on fait prisonnier.
A *t*on or*t*eil *d*'airain leur pa*tt*e infâme *t*ouche.
Ils *t*'ont pris. *T*u mourus, comme un as*t*re se couche,
Napoléon le Grand, empereur ; *t*u renais
Bonapar*t*e, écuyer *d*u cirque Beauharnais.
*T*e voilà *d*ans leurs rangs, on *t*'a, l'on *t*e harnache.
Ils *t*'appellent *t*out haut gran*d* homme, en*t*re eux, ganache

(Hugo, *Châtiments*).

2° le alètement de la colère :

Elle entre. — *D*'où viens-*t*u ? *Q*u'as-*t*u fait ce*tt*e nuit ?
Ré*p*onds, *q*ue me veux-*t*u ? *q*ui *t*'amène à ce*tt*e heure ?
Ce *b*eau *c*orps jus*q*u'au jour où s'es*t*-il é*t*en*d*u ?
*T*an*d*is *q*u'à ce *b*al*c*on, seul, je veille et je *p*leure,
En *q*uel lieu, *d*ans *q*uel lit, à *q*ui souriais-*t*u ?
*P*erfi*d*e ! au*d*acieuse ! es*t*-il en*c*or *p*ossi*b*le
*Q*ue *t*u viennes offrir *t*a *b*ouche à mes *b*aisers ?
*Q*ue *d*eman*d*es-*t*u *d*on*c* ? *p*ar *q*uelle soif horri*b*le
Oses-*t*u m'a*tt*irer *d*ans *t*es *b*ras é*p*uisés ?

(Musset, *Nuit d'octobre*).

Bajaze*t* es*t* un *t*raî*t*re, et n'a *q*ue *t*rop vé*c*u

(RACINE, *Bajazet*).

*T*u *p*leures, malheureuse ? Ah ! *t*u *d*evois *p*leurer
Lors*q*ue, *d*'un vain *d*ésir à *t*a *p*er*t*e *p*oussée,
*T*u *c*onçus *d*e le voir la *p*remière *p*ensée.
*T*u *p*leures ? et l'ingrat, *t*out *p*rê*t* à *t*e *t*rahir,
*P*ré*p*are les *d*is*c*ours *d*ont il veut *t*'éblouir.
*P*our *p*laire à *t*a rivale, il *p*rend soin *d*e sa vie.
Ah ! *t*raî*t*re, *t*u mourras. *Q*uoi ? *t*u n'es *p*oint *p*ar*t*ie ?
Va. Mais nous-même, allons, *p*ré*c*i*p*i*t*ons nos *p*as.
*Q*u'il me voie, a*tt*en*t*ive au soin *d*e son *t*ré*p*as,
Lui mon*t*rer à la fois, et l'or*d*re *d*e son frère,
Et *d*e sa *t*rahison ce gage *t*rop sincère

(ID., *ibid.*, IV, 5).

3° ou simplement l'ésitation, l'agitation intérieure, morale :

Que l'augure, appuyé sur son sceptre d'érable,
Interroge le foie et le cœur des moutons
Et *t*en*d*e *d*ans la nuit ses *d*eux mains à *t*â*t*ons,
C'est son affaire.....

(HUGO, *Le détroit de l'Euripe*).

*D*ans le *d*ou*t*e mor*t*el *d*ont je suis agi*t*é

(RACINE, *Phèdre*).

Elle cherchait *d*'un œil *t*roublé par la *t*empê*t*e
*D*e sa naïve*t*é le ciel *d*éjà loin*t*ain

(BAUDELAIRE, *Femmes damnées*).

Bien que les moyens d'expression n'entrent généralement en valeur que si l'idée exprimée s'i prête, lorsque les mêmes fonèmes sont répétés avec trop de fréquence ils s'imposent forcément à l'attention, et dans ce cas, si l'idée ne demande pas ces répétitions, les vers sont choquants, parce qu'il i a discordance entre l'idée exprimée et les moyens employés :

..... Je *c*rois dans tous les *c*as
*Q*u'ici dans les *c*aveaux ils ont *q*uel*q*ue *c*achette

(HUGO, *Burgraves*, I, 2).

Et, *q*uan*d* on a *q*uel*q*u'un *q*u'on hai*t* ou *q*ui *d*éplaît
(Molière, *Misanthrope*).

*C*omme un arbre au printemps *q*ue le ver pi*q*ue au *c*œur
(Lamartine, *Jocelyn*).

*T*ou*t* art *t*'es*t* é*t*ranger, comba*tt*re est *t*on par*t*age
(Voltaire).

Ingra*t* à *t*es bon*t*és, ingra*t* à *t*on amour
(Id.)

*T*u *t*e révol*t*es, *t*u *t*'irri*t*es,
O mon Ame, *d*e ce que *t*el
Ne comprend pas *t*ous *t*es méri*t*es
Et met *t*on *t*alent sous l'au*t*el

*T*u *t*'en aigris ! mais, Ame vaine,
Pourquoi, d'un soin aussi profond,
N'es-*t*u pas promp*t*e à *t*irer peine
*D*e ce que *d*'au*t*res *t*e surfont ;

*D*e ce que *t*out lec*t*eur sincère,
*T*e prenan*t* au mot *d*e *d*evoir,
*T*e *t*ien*t* en son es*t*ime chère
Bien plus que *t*u sais ne valoir ?
(Sainte-Beuve).

B. — **Continues**

Les autres consonnes sont les nasales, les liquides et les spirantes(fricatives,sifflantes et chuintantes). Elles font presque toutes onomatopée. Leurs noms mêmes sont pour ainsi dire des définitions et désignent assez bien la nature de chacune. Il est assez rare de trouver l'une d'elles employée à l'exclusion des autres, car en général on en réunit plusieurs pour exprimer simultanément différentes nuances concourant à un même but. Cela ne nous empêchera en rien de déterminer exactement leurs valeurs, puisque nous le faisons à priori. Nous pourrons d'ailleurs citer quelques exemples où chacune

est employée presque à l'exclusion des autres ou du moins avec une fréquence tellement supérieure qu'elle reste seule en lumière. Puis nous examinerons l'emploi combiné des unes et des autres en laissant dans le jeu son rôle à chacune.

1° Les nasales *n* et *m* sont pour ce qui est du point d'articulation dentales ou labiales; mais ces qualités ne viennent en lumière que si le voisinage d'autres fonèmes dentaux ou labiaux les met en relief. Sinon c'est la qualité nasale qui ressort particulièrement, et à ce point de vue les nasales sont des continues et des fonèmes mous. Nous avons déjà vu que les voyelles voilées par la nasalité sont propres à exprimer la lenteur, la mollesse, la langueur; les consonnes nasales, soit employées seules, soit avec des voyelles nasales, peuvent exprimer de même la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité :

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas *m*uets qui *m*archent sur des *m*ousses

(LAMARTINE).

Reposait *m*olle*m*ent *n*ue et sur*n*aturelle

(HUGO, *Le Satyre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache,

« dit la nourrisse de Phèdre, Œnone, dans un vers sans muscles pour ainsi dire, humide et amolli comme un sanglot, où l'allitération de la consonne *m* quatre fois répétée a une valeur musicale bien sensible pour toute oreille un peu délicate » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*).

Hippolyte, ô *m*a sœur! tourne donc ton visage,
Toi, *mon* â*m*e et *m*on cœur, *m*on tout et *m*a *m*oitié

(BAUDELAIRE, *Femmes damnées*) ;

de la répétition des *m* et des voyelles nasales se dégage une impression de mollesse et de langueur, le ton devient caressant comme un baiser.

Une bouche *m*utine où la petite *m*oue
D'Es*m*éralda se *m*êle au sourire et se joue

(TH. GAUTIER, *Albertus*).

..... O mon souverain Roi !
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
*M*on père *m*ille fois *m*'a dit dans *mon* enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance

(RACINE, *Esther*) ;

timidité et douceur due à l'union des *m* et des voyelles nasales, — puis dans le vers suivant Esther ausse le ton parce qu'elle s'enardit en rappellant à Dieu son alliance et ses promesses.

2° Les deux liquides *l* et *r* doivent être à notre point de vue soigneusement séparées. La première *l* est seule purement une liquide et propre à exprimer la liquidité :

Le f*l*euve en s'écou*l*ant nous *l*aisse dans ses vases

(LAMARTINE, *Recueillements*).

L'immense Mer sommeille. E*ll*e hausse et ba*l*ance
*S*es hou*les* où *le* *C*ie*l* met d'éc*l*atant*s* î*l*ots

(LECONTE DE LISLE) ;

dans ce dernier exemple le mélange à peu près régulier des *s* avec les *l* peint le balancement, cf. p. 183.

Seul, et, derrière *l*ui, dans *l*es nuits éterne*ll*es,
Tombaient p*l*us *l*entement *l*es p*l*umes de ses ai*l*es

(HUGO, *Fin de Satan*) ;

les *l* peignent le glissement ; les occlusives dentales expriment les chutes successives.

La seconde, *r*, est une vibrante qui se prononce avec un roulement plus ou moins net et plus ou moins fort[1]. Sa valeur n'est pas exactement la même selon qu'elle s'appuie sur des voyelles claires ou aiguës ou bien sur des voyelles éclatantes ou sombres. Dans le premier cas il exprime plutôt un grincement comme dans les mots *grincer*, *briser*, *crisser*, etc. :

[1] Nous avons surtout en vue ici l'*r* lingual ; l'*r* grasseyé ne s'articule pas de la même manière, mais les différentes impressions qu'il produit au point de vue expressif, suivant la nature de la voyelle sur laquelle il s'appuie, sont tellement analogues à celles que produit l'*r* lingual dans les mêmes conditions, qu'il n'i a pas lieu de le considérer à part.

Mais la légè*r*e meu*r*t*r*issu*r*e
Mo*r*dant le c*r*istal chaque jou*r*
(Sully-Prudhomme, *Le vase brisé*) ;

c'est le second *r* de *meurtrissure* et celui de *cristal* qui déterminent la qualité expressive de tous les *r* de ces deux vers.

Mieux qu'aucun maît*r*e insc*r*it au liv*r*e de maît*r*ise,
Qu'il ait nom *R*uyz, A*r*phé, Ximeniz, Bece*rr*il,
J'ai se*r*ti le *r*ubis, la pe*r*le et le bé*r*yl,
To*r*du l'anse d'un vase et ma*r*telé sa f*r*ise.
Dans l'a*r*gent, su*r* l'émail où le paillon s'i*r*ise,
J'ai peint et j'ai sculpté, mettant l'âme en pé*r*il,
Au lieu du Ch*r*ist en c*r*oix ou du Saint su*r* le g*r*il,
O honte ! Bacchus iv*r*e ou Danaé su*r*p*r*ise
(Heredia, *Le vieil orfèvre*) ;

M. J. Lemaître a fait sur ces deux strofes dans ses « Contemporains », II, 58, des remarques qui ne sont ni très exactes ni très précises, mais au fond il a entrevu le fénomène et senti l'effet produit.

L'*r* peut exprimer aussi une sorte de grondement aigu, un grondement qui ressemble à des cris :

Le pe*r*fide t*r*iomphe et se *r*it de ma *r*age
(Racine, *Andromaque*),

paroles d'Hermione au moment où Pyrrhus est à l'autel épousant Andromaque ; c'est un grondement commençant en notes aiguës.

Mais le plus souvent le grondement est sourd, et dans ce cas l'*r* s'appuie sur des voyelles éclatantes comme dans *grogner, grommeler*, et surtout sur des voyelles sombres comme dans *gronder*, *ronron*, *rauque*, *ronfler*, *bourdon*, ou du moins les *r* ainsi placés sont plus nombreux que ceux qui s'appuient sur des voyelles claires et ils donnent la note générale :

..... d'éclai*r*s et de tonne*rr*es
Déjà g*r*ondant dans l'omb*r*e à l'heu*r*e où nous parlons
(Hugo, *Burgraves*, I, 7).

Le camp s'éveille. En bas *r*oule et g*r*onde le fleuve
(HEREDIA, *La Trebbia*).

..... et jeté son corps
Au to*rr*ent qui *r*ugit comme un tig*r*e deho*r*s
(HUGO, *Burgraves*, I, 4).

Au-dessus du to*rr*ent qui dans le *r*avin g*r*onde
(ID., *ibid.*, I, 2).

Au b*r*uit de l'ou*r*agan cou*r*bant les b*r*anches d'a*r*b*r*es
(ID., *ibid.*, I, 4).

..... les flancs du noir nuage
*R*oulaient et *r*edoublaient les foud*r*es de l'o*r*age
(VIGNY, *Moïse*).

Avec des g*r*ondements que p*r*olonge un long *r*âle
(HEREDIA, *Bacchanale*).

Et le peuple en *r*umeu*r* g*r*onde autou*r* du p*r*étoi*r*e
(LECONTE DE LISLE, *La Passion*).

L'*r* appuyé sur voyelles graves peut peindre encore d'autres nuances, telles que l'écrasement comme dans les mots *écraser, broyer*:

Éc*r*ase*r* au deho*r*s le tig*r*e, et la couleuv*r*e
Au dedans
(HUGO, *Châtiments*);

un roulement bruyant :

On vous voit moins souvent orgueilleux et sauvage,
Tantôt fai*r*e vole*r* un cha*r* su*r* le *r*ivage
(RACINE, *Phèdre*).

Le murmure du tonnerre n'étant ni un doux murmure ni un cri aigu, mais un sourd grondement, l'exemple suivant de Hugo est manqué, car ses *r*, ne s'appuyant que sur des voyelles claires, sont tous palataux :

Moi, dont souvent la vie impure et sanguinaire
A fait aux pieds de Dieu mu*r*mu*r*er le tonne*rr*e

(*Burgraves*).

3° Les spirantes, comme leur nom l'indique, sont toutes propres à exprimer un souffle. Mais les chuintantes *ch* et *j* conviennent pour un souffle accompagné de chuchotement :

Gar *sch*öne *s*piele *s*piel' i*ch* mit dir

(GŒTHE, *Erlkönig*);

(c'est le chuchotement du roi des aunes); tandis que les spirantes labio-dentales *f* et *v* ne peuvent exprimer qu'un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd :

Sur le groupe endormi de ces chercheurs d'empires
*F*lottait, crêpe *v*i*v*ant, le *v*ol mou des *v*ampires

(HEREDIA, *Les conquérants de l'or*).

Et la *v*oile *f*lottoit aux *v*ents abandonnée

(RACINE, *Phèdre*).

*V*oilà le *v*ent qui s'élè*ve*
Et gémit dans le *v*allon

(LAMARTINE, *Pensée des morts*);

les *l* marquent en outre la liquidité.

L'ancien zé*ph*yr *f*abuleux
Sou*ff*le avec sa joue en*f*lée
Au *f*ond des nuages bleus

(HUGO, *Contemplations*).

Le moindre *v*ent qui d'a*v*enture
*F*ait rider la *f*ace de l'eau

(LA FONTAINE, I, 22).

Un sou*ff*lement de *f*orge emplit le *f*irmament

(HUGO, *Suprématie*),

souffle accompagné de bruit sourd.

Une flamme qui flotte, qui successivement s'élance et

s'abaisse peut être comparée dans une certaine mesure à un souffle et ses mouvements exprimés par le même moyen :

Ce soir je regardais Laurence à la clarté
Du *f*oyer *f*lamboyant sur son *f*ront re*f*lété

(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Par les *f*entes des murs des miasmes *f*iévreux
*F*ilent en s'en*f*lammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs par*f*ums a*ff*reux

(BAUDELAIRE, *Femmes damnées*).

Dans les exemples suivants l'accumulation des spirantes labiales fait entendre un souffle dont il n'est pas question dans le passage :

A*v*ez-*v*ous *v*u *V*énus à tra*v*ers la *f*orêt?

(HUGO, *Contemplations*).

Et le *v*allon, *v*oilé de *v*erdoyants rideaux,
Se creuse comme un lit pour l'ombre et pour les eaux

(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*).

Les spirantes dentales ou sifflantes supposent un souffle accompagné d'un sifflement léger ou violent, ou inversement un sifflement accompagné de souffle :

Et les vent*s* ali*z*é*s* inclinaient leur*s* antennes

(HEREDIA, *Le Conquérant*).

.....on eût dit les coups d'aile
D'un *z*éphyr éloigné glissant *s*ur des roseaux

(MUSSET, *Lucie*).

Jamais rien de leur *s*ein ne *s*oulève un *s*oupir

(LAMARTINE, *Jocelyn*),

.....mais il n'a pas prévu
Que je *s*aurai *s*ouffler de *s*orte
Qu'il n'est bouton qui tienne....

(LA FONTAINE, VI, 3).

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
(RACINE, *Andromaque*).

Quel serpent écrasé s'est dressé sous ses pas ?
(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

Je suis le seul objet qu'il ne sauroit souffrir
(RACINE, *Phèdre*),

paroles de Phèdre en apprenant qu'Hippolyte aime Aricie ; sifflement de jalousie et de dépit.

Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant
(MUSSET, *Nuit de mâi*).

.... Ainsi la cigale innocente,
Sur un arbuste assise, et se console et chante
(A. CHÉNIER, *L'Aveugle*).

Semer dans les débris où sifflera la bise....
(HUGO, *Burgraves*, II, 6).

Dans les buissons séchés la bise va sifflant
(SAINTE-BEUVE).

Un bruissement suscitant l'idée d'un léger souffle demandera les mêmes moyens d'expression, et de même le glissement qui est susceptible d'être accompagné de bruissement :

L'Eumolpide vengeur n'a point dans Samothrace
Secoué vers le seuil les longs manteaux sanglants
(HEREDIA, *La Magicienne*);

à l'expression d'un mouvement répété s'ajoute l'idée de bruissement.

Qui montre dans ses eaux où le cygne se mire
(MUSSET, *Nuit de mai*),

glissement doux et régulier du cigne.

Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre des saules
(LA FONTAINE, II, 1).

Vers Bubaste ou Saïs rouler son onde grasse
(HEREDIA, *Antoine et Cléopâtre*),

glissement.

Nombreux sont les vers *sibilants*, où le sifflement n'étant pas justifié par le sens est un défaut :

Et me promettant bien de ne plus m'approcher
De ces eaux où ma soif s'accroît sans s'étancher
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Des baisers sont sur sa bouche
(LAMARTINE, *Harmonies, Pensée des morts*);

il s'agit d'une mère *morte* qui tend les bras à ses enfants.

Que j'aimais ce temps gris, ces passants et la Seine
Sous ses mille falots assise en souveraine !
(MUSSET, *Sonnet*).

Ah ! ces baisers si vains ne sont pas sans douceur
(A. CHÉNIER, *L'oaristys*).

Debout sur ses genoux, mon innocente main
Parcourait ses cheveux, son visage, son sein
(ID., *Un jeune homme*).

Que son soleil soit doux, que son ciel soit d'azur
(LAMARTINE).

Se voir le plus possible et s'aimer seulement,
Sans ruse et sans détours, sans honte ni mensonge
(MUSSET, *Sonnet*).

Viens suis-moi. La Sultane en ce lieu se doit rendre
(RACINE, *Bajazet*).

Sous vos seuls auspices ces vers
Seront jugés................
(LA FONTAINE).

Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.

Quand se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eût *s*ur *s*on front fermé le *s*outerrain

(Hugo, *La Conscience*).

Après avoir déterminé la valeur de chacune des spirantes prise isolément, nous sommes aptes à analiser l'effet produit par leur emploi combiné et à déterminer la part qui revient à chacune dans l'effet total :

On marquait d'un *f*er *ch*aud le *s*ein *f*umant des *f*emmes

(Hugo) ;

ce vers donne une impression exacte de l'idée qu'il exprime ; il suggère nettement en nous le sentiment de quelque chose qui fume (*f*) avec un sifflement (*s*) chuintant (*ch*).

C'est toi qui, *ch*u*ch*otant dans le *s*ou*ff*le du *v*ent

(Musset, *Rolla*).

Hier le *v*ent du *s*oir dont le sou*ff*le caresse
Nous apportait l'odeur des *f*leurs qui *s*'ouvrent tard

(Hugo, *Contemplations*).

Nous *s*entons, *f*rémissants, dans *s*on théâtre *s*ombre,
Passer *s*ur nous le *v*ent de *s*a bou*ch*e *s*ou*ff*lant

(Id., *ibid.*) ;

le premier vers exprime le frissonnement ; le second peint un souffle sourd et légèrement chuintant.

Se trouva fort dépourvue
Quand la b*is*e *f*ut *v*en*u*e

(La Fontaine I, 1),

souffle faisant entendre un sifflement aigu grâce aux voyelles aiguës.

*S*ou*ff*lant de *s*es naseau*x* élar*g*is l'air qui *f*ume

(Herredia, *Le ravissement d'Andromède*) ;

ce souffle est légèrement chuintant : on voit qu'il suffit d'une chuintante (*g*) pour donner cette impression.

. . . . Notre sou*ff*leur à gage
*S*e gorge de *v*apeurs, *s*'en*f*le comme un ballon,
*F*ait un *v*acarme de démon,
Si*ff*le, sou*ff*le, tempête. . . . .
(La Fontaine, VI, 3).

Et voit *s*ous les *s*i*ff*lets *s*'en*f*uir dans la couli*ss*e
Cet écuyer de Franconi !
(Hugo, *La Reculade*).

Le *s*ou*ff*le de Byron *v*ous *s*oule*v*ait de terre
(Musset, *Lettre à Lamartine*).

Et *v*oilà que le *v*ent a *s*ou*ff*lé, Dieu *s*é*v*ère,
*S*ur la *v*ierge au *f*ront pur, *s*ur le maître au bras *f*ort
(Id., *Contemplations*).

Que des *s*ou*ff*les de l'air, de tous le plus léger,
Que le dou*x* Iapy*x*, redoublant *s*on haleine,
D'une bri*s*e embaumée en*f*le la *v*oile pleine
Et pou*ss*e le navire au rivage étranger
(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).

La *v*oile ou*v*erte aux *v*ents, *s*'en*f*le et *s*'agite et *f* lotte
(A. Chénier, *Dryas*).

L'emploi combiné de la liquide *l* avec les spirantes ajoutera aux différentes nuances de souffle ou de bruissement l'idée de liquidité :

L'hui*l*e et *l*e p*l*omb *f*ondu ruisse*l*er sur *l*eurs casques
(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

Elle ajoutera au souffle quelque chose de mou et pourra par conséquent exprimer le flottement, ou le vol qui est un flottement :

. . . . *l*a nuit *s*ur *l*a pe*l*ou*s*e
Ba*l*ance *l*e *z*é*ph*yr dans *s*on *v*oi*l*e odorant
(Musset, *Nuit de mai*).

J'ai cru qu'une *f*orme *v*oi*l*ée
*Fl*ottait *l*à-bas *s*ur *l*a *f*orêt

(Id., *ibid.*).

D'un *vol* *sil*en*c*ieux, *l*e grand Che*val* ai*l*é

(Heredia, *Le ravissement d'Andromède*).

Tu retournes, *s*ui*v*ant le *vol* *v*erna*l* des *c*ygnes

(Id., *L'esclave*).

Nous entendons quelqu'un *fl*otter, un *s*ou*ffl*e errer,
Des robe*s* e*ffl*eurer notre *s*euil *sol*itaire

(Hugo, *Contemplations*).

Mon ai*l*e me *s*ou*l*è*v*e au *s*ou*ffl*e du printemps,
Le *v*ent *v*a m'emporter, je *v*ais quitter la terre

(Musset, *Nuit de mai*);

le souffle devient de plus en plus fort.

Un *f*rais par*f*um *s*ortait des tou*ff*es d'A*sph*odè*l*e
*L*es *s*ou*ffl*es de *l*a nuit *fl*ottaient *s*ur Ga*l*ga*l*a

(Hugo, *Booz endormi*).

Le poète veut peindre dans ces deux vers les effluves parfumés qui s'exalent comme un vent léger et couvrent tout enfin comme une nappe liquide. A ne considérer que les *f* et les *l*, le poète commence par une répétition d' *f* sans aucun *l* dans tout le premier vers moins la dernière sillabe : ce sont les souffles embaumés qui s'envolent. Puis il combine l' *f* avec l'*l*, c'est-à-dire le souffle avec la liquidité, combinaison qui produit une impression de fluidité et donne une idée du flottement des parfums amassés comme des nuages. Dans cette combinaison l'*l* risque d'être un peu étouffé par l'*f* ; le poète le relève en l'isolant dans *asphodèle, les*, *la*. Enfin ces nuages se fondent en une sorte de nappe fluide ; c'est ce calme d'une eau tranquille que le poète exprime par les deux liquides et le vocalisme uniforme de « Galgala ».

L'emploi combiné des spirantes, surtout de la labio-dentale *f*, avec la vibrante *r*, donnera l'impression d'un frottement,

d'un frôlement, d'un froissement, d'un frémissement, d'un frisson :

> *Fr*ôle d'un pied *cr*ainti*f* l'eau *fr*oide du bassin
>
> (HEREDIA, *Le bain de nymphes*).

> *L*a *v*io*l*e que *fr*ô*l*e enco*r* sa *fr*ê*l*e main
>
> (ID., *La belle viole*).

> Il reconnut Gomère, et *l*es *v*ent*s* a*l*i*z*és,
> Gon*fl*ant d'un *s*ou*ffl*e *fr*ais *l*eu*r* *v*oi*l*u*r*e *pl*us *r*onde
>
> (ID., *Les conquérants de l'or*);

à l'expression du souffle (*s*, *z*, *v*, *f*) s'ajoute une idée de liquidité (*l*) et de frémissement (*r*). L'*r* tout seul ne peut pas exprimer le frémissement : il faut qu'il soit accompagné d'*f* et d'*s*.

> Et le *v*ent, *s*oupi*r*ant *s*ous le *fr*ais *s*ycomo*r*e,
> Allait tout pa*rf*umé de *S*odome à Gomo*rrh*e
>
> (HUGO, *Le feu du ciel*).

> L'ouragan libyen
> *S*ou*ff*lera *s*u*r* *c*e *s*able où *s*ont les tentes *fr*êles
>
> (ID., *Contemplations*).

> Et, tandis qu'on pleurait dans les maisons en deuil,
> L'âp*re* bise *s*ou*ff*lait *s*u*r* *c*es *fr*onts *s*ans *c*ercueil
>
> (ID., *Chatiments*).

> .....la Lombardie
> Trembla, quand elle vit, à ton sou*ff*le d'en*fer*,
> *Fr*issonner dans Milan l'a*r*b*r*e aux *f*euilles de *fer*
>
> (ID., *Burgraves*, II, 6).

> La *f*o*r*êt, qui *fr*émit, pleu*r*e *s*u*r* la b*r*uyère
>
> (MUSSET, *Le saule*).

> Tout s'y mêle, depuis le chant de l'oiseleur
> Jusqu'au *fr*émissement de la *f*euille *fr*oissée
>
> HUGO, *Chants du crépuscule*).

Je *s*en*s* en longs *fr*i*ss*ons cou*r*i*r* *s*on *fr*oid bai*s*er
(Id., *Ruy-Blas*).

D'une *s*ec*r*ète ho*rr*eu*r* je me *s*ens *fr*i*ss*onner
(Racine, *Iphigénie*).

Et *s*on *s*illage y *l*ai*ss*e un par*f*um d'en*c*en*s*oir
Avec des *s*ons de *fl*ûte et des *fr*i*ss*ons de *s*oie
(Heredia, *Le Cydnus*).

C. — **Le point d'articulation**

Nous n'avons encore étudié les consonnes qu'au point de vue de leur mode d'articulation : occlusives, spirantes, etc. Il est bon, pour être complet, de considérer aussi la valeur qui leur est donnée par leur point d'articulation. Nous avons ainsi les dentales : *t*, *d*, *s*, *z*, *n*, *l*, *ra*, les palatales : *qué*, *gué*, *ch*, *j*, *ri*, les vélaires : *cou*, *gou*, *rou*, les labiales avec les labio-dentales : *p*, *b*, *f*, *v*, *m*. On remarquera que nous mettons des *r* dans trois catégories différentes ; c'est qu'en réalité, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, cette lettre a suivant les cas une valeur et une articulation différente.

L'emploi combiné des dentales et particulièrement de l'occlusive sourde *t* avec la spirante sourde *s* et un *r* quelconque, donne l'impression d'une sorte d'affriquée *ts*, *tr* qui reproduit par onomatopée l'explosion interdentale qui précède les sanglots. Cette combinaison est par conséquent propre à peindre la tristesse, la douleur. Le mot *triste* contient d'ailleurs ces trois éléments et en outre une voyelle aiguë qui en renforce l'expression :

N'est-*c*e poin*t* assez *d*e *t*ant *d*e *tr*i*st*e*ss*e ?
(Musset).

C'est le plus *tr*i*st*e jour de *t*ous ; *c*'es*t* aujourd'hui...
(Th. Gautier, *Après le bal*),

renforcement du mot *triste*.

C'est une dure loi, mais une loi suprême,
Vieille comme le monde et la fatalité,
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,
Et qu'à *c*e *t*r*is*t*e p*r*ix *t*out doi*t* ê*t*r*e a*ch*e*t*é

(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

La combinaison des occlusives palatales ou vélaires avec *r* produisant l'onomatopée qui est au commencement des mots *craquer*, *gronder* est propre à exprimer un craquement ou un grondement.

Elle fait, sur son flanc qui ploie,
*Cr*a*q*uer son *c*o*r*s*e*t de satin

(ID., *L'andalouse*).

Les labiales et avec elles les labio-dentales, exigeant pour leur prononciation un gonflement des lèvres, sont aptes à exprimer le mépris et le dégoût. Qui a vu les bas-reliefs de Reims se souvient du gonflement de la lèvre inférieure des vierges sages regardant avec mépris les vierges folles. On pourrait citer bien des passages où nos écrivains ont noté ce jeu de fisionomie et sa valeur. Celui-ci nous suffira:

L'ange sans dire un mot regarda le fantôme
Fixement, et gonfla sa lèvre avec dédain

(HUGO, *Fin de Satan*).

C'est un gonflement de ce genre qu'exige la prononciation des mots *fi*, *poua* et autres analogues:

Je ne *p*rends *p*oint *p*our juge un *p*eu*p*le téméraire

(RACINE, *Athalie*).

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenoit a*p*rès son char un *v*ain *p*eu*p*le occu*p*é

(ID., *Mithridate*),

mépris.

Quoi! toujours il me manquera
Quelqu'un de ce *p*eu*p*le im*b*écile!

(LA FONTAINE, IX,19);

noter que le mot *peuple* pris isolément n'a absolument rien de méprisant ; il a suffi au poète d'en relever l'élément labial par le *b* de *imbécile* pour rendre tout le vers méprisant.

> A des *p*artis *p*lus hauts ce *b*eau *f*ils doit *p*rétendre
>
> (CORNEILLE, *Le Cid*);

ironie méprisante ; les deux *i* toniques de *partis* et *fils* ajoutent l'acuité.

> La créature m'a tout à l'heure insulté.
> *P*etit ! *v*oilà le *m*ot qu'à dit cette *f*e*m*elle
>
> (HUGO, *Eviradnus*).

> Tout en vous partageant l'empire d'Alexandre,
> *V*ous a*v*ez *p*eur d'une om*b*re et *p*eur d'un *p*eu de cendre
> Oh ! *v*ous êtes *p*etits !
>
> (HUGO, *A la Colonne*).

> *P*ère dénaturé, *m*alheureux *p*olitique,
> Esclave am*b*itieux d'une *p*eur chi*m*érique,
> *P*olyeucte est donc *m*ort ! et *p*ar *v*os cruautés
> *V*ous *p*ensez conser*v*er *v*os tristes dignités !
> La *f*aveur que *p*our lui je *v*ous a*v*ois o*ff*erte,
> Au lieu de le sau*v*er, préci*p*ite sa *p*erte ! etc.
>
> (CORNEILLE, *Polyeucte*).

> C'est qu'il ont *p*eur d'a*v*oir l'em*p*ereur sur leur tête,
> Et de *v*oir s'éclipser leurs lam*p*ions de *f*ête
> Au soleil d'Austerlitz !
>
> (HUGO, *A la Colonne*).

> Ce n'est *p*as *m*ê*m*e un jui*f*! C'est un *p*ayen i*mm*onde,
> Un rénégat, l'o*pp*robre et le re*b*ut du *m*onde,
> Un *f*étide a*p*ostat, un o*b*lique étranger
>
> (ID., *Chants du crépuscule*).

> Mon Dieu, que *v*otre es*p*rit est d'un étage *b*as !
> Que *v*ous jouez au *m*onde un *p*etit *p*ersonnage
>
> (MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Clouerons-nous au *p*oteau d'une satire altière
Le nom sept *f*ois *v*endu d'un *p*âle *p*am*ph*létaire,
Qui, *p*oussé *p*ar la *f*aim, du *f*ond de son ou*b*li,
S'en *v*ient, tout grelottant d'en*v*ie et d'im*p*uissance,
Sur le *f*ront du génie insulter l'es*p*érance,
Et *m*ordre le laurier que son sou*ff*le a sali ?

(MUSSET, *Nuit de mai*).

Et que nous ne puissions à rien nous divertir,
Si ce *b*eau *m*onsieur-là n'y daigne consentir?

(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Da*ph*né, notre *v*oisine, et son *p*etit é*p*oux,
Ne seroient-ils *p*oint ceux qui *p*arlent *m*al de nous ?
Ceux de qui la conduite o*ff*re le *p*lus à rire,
Sont toujours sur autrui les *p*re*m*iers à *m*édire

(ID., *ibid.*),

ironie méprisante, aiguisée par les voyelles aiguës.

Malgré tout son orgueil, ce monarque si fier
A son trône, à son lit daigna l'associer,
Sans qu'elle eût d'autres droits au rang d'impératrice
Qu'un *p*eu d'attraits *p*eut-être, et *b*eaucoup d'arti*f*ice

(RACINE, *Bajazet*).

*P*ro*ph*ète de *m*alheur ! *b*a*b*illarde ! dit-on,
Le *b*el em*p*loi que tu nous donnes !
Il nous *f*audroit *m*ille *p*ersonnes
*P*our é*p*lucher tout ce canton

(LA FONTAINE, I, 8).

..... *V*oudrois-tu qu'à mon âge
Je *f*isse de l'amour le *v*il a*pp*rentissage ?
Qu'un cœur qu'ont endurci la *f*atigue et les ans
Sui*v*ît d'un *v*ain *p*laisir les conseils im*p*rudents ?

(RACINE, *Bajazet*).

Il peut i avoir dans un vers tout autant de labiales que dans quelques-uns de ceux que nous venons de citer, sans

qu'il devienne pour cela méprisant, si l'idée ne comporte pas cette nuance. Tel ce passage de Molière :

> Quoi ! le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
> Dont vous voulez quitter la charmante douceur ?
>
> (MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Pourtant si l'accumulation des labiales est trop considérable elles frappent forcément l'attention et le vers est mauvais si l'idée qu'il exprime ne s'accommode pas de cette répétition :

> Humble, rus*tiq*ue et *c*los, ou *f*ier du *p*a*v*illon
> Triom*ph*alement *p*eint d'or et de *v*ermillon
>
> (HEREDIA, *Le lit*) ;

le premier émistiche peindrait parfaitement les gambades d'une chèvre, et le reste le plus dédaigneux mépris.

Nous avons vu la combinaison d'une occlusive dentale avec une sifflante et un *r* exprimer la tristesse et la douleur. Mais les labiales sont encore bien plus aptes que les dentales à exprimer la douleur, car les spirantes labio-dentales reproduisent par onomatopée les soupirs, et les occlusives labiales reproduisent les sanglots. On obtiendra d'ailleurs encore plus de variété dans l'expression en combinant les deux sistèmes : labiales et dentales, surtout la spirante *s*; toutes les spirantes peuvent même entrer en jeu : les labio-dentales, les dentales et aussi les chuintantes. Ces dernières peignent par onomatopée les gémissements, comme dans les mots *gémir*, *geindre* :

> .... et lui dit en *pl*eurant :
> Dis*p*ensez-*m*oi, *j*e *v*ous su*ppl*ie ;
> Tous *pl*aisirs *p*our *m*oi sont *p*erdus.
> *J*'ai*m*ois un fils *pl*us que *m*a *v*ie :
> *J*e n'ai que lui : que dis-*j*e, hélas ! *j*e ne l'ai *pl*us !
> On *m*e l'a déro*b*é, *pl*aignez *m*on in*f*ortune
>
> (LA FONTAINE, IX, 1).

> Héla*s* ! il *m*ourra donc. Il n'a *p*our *s*a dé*f*en*s*e
> Que les *pl*eurs de *s*a *m*ère, et que *s*on innocen*c*e.
> Et *p*eu*t*-ê*t*re, a*p*rès *t*ou*t*, en l'é*t*a*t* où *j*e *s*uis,

Sa mort avancera la fin de mes ennuis.
Je prolongeois pour lui ma vie et ma misère ;
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père

(RACINE, *Andromaque*).

Mon père, au nom du ciel qui connoît ma douleur,
Et par tout ce qui peut émouvoir votre cœur,
Relâchez-vous un peu des droits de la naissance
Et dispensez mes vœux de cette obéissance.
Ne me réduisez point par cette dure loi,
Jusqu'à me plaindre au ciel de ce que je vous doi ;
Et cette vie, hélas ! que vous m'avez donnée,
Ne me la rendez pas, mon père, infortunée.
Si, contre un doux espoir que j'avois pu former,
Vous me défendez d'être à ce que j'ose aimer,
Au moins, par vos bontés qu'à vos genoux j'implore,
Sauvez-moi du tourment d'être à ce que j'abhorre ;
Et ne me portez point à quelque désespoir,
En vous servant sur moi de tout votre pouvoir

(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Il pleure ; l'empereur pleure de la souffrance
D'avoir perdu ses preux, ses douze pairs de France

(HUGO, *Aymerillot*).

Quoi, mortes ! quoi, déjà, sous la pierre couchées !
Quoi ! tant d'êtres charmants sans regard et sans voix !
Tant de flambeaux éteints ! tant de fleurs arrachées !
Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées,
Et m'égarer au fond des bois !

(ID., *Orientales*).

Nous faut-il perdre encore nos têtes les plus chères,
Et venir en pleurant leur fermer les paupières

(MUSSET, *A la Malibran*).

Et cela fait alors que nous pouvons pleurer

HUGO, *Contemplations*).

*V*ois, *j*'em*b*rasse *t*on urne et *j*e *t*e *p*arle en *v*ain.
*M*es sou*p*irs et les *pl*eurs d'une *p*au*p*ière ai*m*ée
Ne *p*eu*v*ent réchau*ff*er *t*a *c*endre inani*m*ée.
*P*or*t*es d'en*f*er, *c*essez de *m*e le retenir!....
O *d*ieux ! *d*ieux de la *m*ort enne*m*is de*s* é*p*ouses,
Que *v*ous a*v*ais-*j*e *f*ait ? A *p*eine é*t*ais-*j*e à lui !
*T*rois *m*oi*s* coulaient à *p*eine ! O *s*oli*t*aire ennui !
O *t*om*b*e, ou*v*re *t*es *b*ras à la *v*eu*v*e e*x*p*irant*e* !
Eh ! *p*ui*s*qu'il ne *v*it *pl*us, co*mm*ent suis-*j*e *v*i*v*an*t*e ?

(A. Chénier, *Clytie*).

Remarquer dans les paroles de Monime (*Mithridate*, acte II, 6) que la note des soupirs et des sanglots apparaît chaque fois qu'elle s'abandonne à exprimer ses sentiments et disparaît chaque fois qu'elle réfléchit et parle de ce que sa situation l'oblige à dire :

Oui, *P*rin*c*e, il n'est *p*lus *t*emps *d*e le *d*is*s*imuler :
Ma *d*ouleur, *p*our *s*e *t*aire, a *t*rop *d*e *v*iolen*c*e.
[Un rigoureux devoir me condamne au silence ;]
Mais il *f*aut *b*ien en*f*in, [malgré ses dures lois,]
*P*arler *p*our la *p*remière et la *d*ernière *f*ois.
[Vous m'aimez dès longtemps.] Une égale *t*en*d*re*ss*e
*P*our *v*ous *d*e*p*uis long*t*emps, *m*'a*ff*li*g*e et *m*'in*t*ére*ss*e.....

toute la scène supporte une étude de ce genre.

J'en ai *f*ait *p*éni*t*en*c*e ; et, le *g*enou *p*lié,
J'ai *v*ingt ans au désert *p*leuré, *g*é*m*i, *p*rié

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Non, non, *j*e *t*e *d*é*f*ends, *C*é*ph*ise *d*e *m*e sui*v*re.
*J*e con*f*ie à *t*es soins *m*on unique *t*ré*s*or :
*S*i *t*u *v*i*v*ois *p*our *m*oi, *v*is *p*our le *f*ils d'Hector.
*D*e l'es*p*oir *d*es *T*royens *s*eule *d*é*p*osi*t*aire,
*S*on*g*e à combien *d*e rois *t*u *d*e*v*iens né*c*e*ss*aire.
*V*eille au*p*rès de *P*yrrhus ; *f*ais-lui garder *s*a *f*oi.
S'il le *f*aut, *j*e con*s*ens qu'on lui *p*arle de *m*oi.
*F*ais-lui *v*aloir l'hy*m*en où *j*e *m*e *s*uis ran*g*ée ;
Dis-lui qu'a*v*ant *m*a *m*ort *j*e lui *f*us enga*g*ée ;

Que ses ressentiments doivent être effacés ;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connoître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été ;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère

(RACINE, *Andromaque*, IV, 1).

Phaedime, si je puis, je ne le verrai plus.
Malgré tous les efforts que je pourrais me faire,
Je verrois ses douleurs, je ne pourrois me taire

(ID., *Mithridate*).

Je passois jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allois, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui

(ID., *Andromaque*).

Jamais femme ne fut plus digne de pitié

(ID., *Phèdre*).

Et si Monime en pleurs ne vous peut émouvoir,
Si je n'ai plus pour moi que mon seul désespoir,
Au pied du même autel où je suis attendue,
Seigneur, vous me verrez, à moi-même rendue,
Percer ce triste cœur qu'on veut tyranniser,
Et dont jamais encore je n'ai pu disposer

(ID., *Mithridate*).

Peut-être, ô mon enfant, seul, sans nom, sans patrie,
Gémis-tu, vagabond, par la pluie et le vent,
Sur la terre Barbare ou sur le flot mouvant ;
Ou, pour toujours, le long des trois Fleuves funèbres,
Chère âme, habites-tu les muettes ténèbres,

*T*andis qu'un *p*lus heureux qui n'est *p*as de *m*on *s*ang,
*P*rend *t*on *scept*re et *j*ouit du *j*our é*b*louissant !

(Leconte de Lisle, *L'Apollonide*).

Hélas ! lai*ss*ez les *p*leurs couler de ma *p*au*p*ière,
*P*ui*s*que *v*ous a*v*ez *f*ait les hommes *p*our *c*ela !
Lai*ss*ez-*m*oi *m*e *p*en*ch*er sur *c*e*tt*e *f*roide *p*ierre
Et dire à mon en*f*ant : *S*ens-*t*u que *j*e suis là ?

(Hugo, *Contemplations, A Villequier*).

Hélas ! on ne craint *p*oint qu'il *v*enge un *j*our *s*on *p*ère ;
On craint qu'il n'e*ss*uyât les larmes de *s*a *m*ère.
Il *m*'auroit *t*enu lieu d'un *p*ère et d'un é*p*oux ;
*M*ais il *m*e *f*aut *t*out *p*erdre, et *t*ou*j*ours *p*ar *v*os coups

(Racine, *Andromaque*).

IV

L'IATUS

D'après la règle classique l'*iatus* ou rencontre de deux voyelles quelconques est interdit entre deux mots dans l'intérieur d'un vers, à moins que les deux voyelles ne soient séparées par un *e* féminin qui s'élide ou par une consonne quelconque qui ne se prononce pas. Cette règle n'est qu'un tissu de contradictions. Du moment qu'une consonne n'a pas besoin de se prononcer pour empêcher l'iatus, c'est que la régle est faite pour les ieux ; c'est dire qu'il ne faut pas que deux voyelles se rencontrent sur le papier. A ce taux il i aurait deux iatus dans le vers suivant :

Je viens selon l'usag*e a*ntiqu*e e*t solennel,

ce qui est absurde.

Si nous voulons comprendre quelque chose à la question il est indispensable que nous remontions à la cause qui a déterminé la proscription de l'iatus. C'est, comme chacun sait, le désir d'éviter la suite de deux sons dont la rencontre eût produit un effet désagréable *sur l'oreille.* Il s'agit donc de prononciation, non d'ortografe. On a proscrit la rencontre de deux voyelles prononcées. Il n'i a donc pas d'iatus dans

l'usag*e a*ntique

puisque l'*e* n'est pas prononcé. On en a conclu par une généralisation imprudente que toutes les fois qu'un *e* était élidé devant une voyelle initiale il n'i avait pas d'iatus, et que par conséquent il n'i en avait pas dans

la journ*ée é*tait belle.

C'est une fausse analogie. Du moment que l'*e* est élidé, il n'existe plus et les deux *é* sont en contact. Il i a donc iatus. Il

faut ajouter qu'aujourdui dans la prononciation proprement française il n'i a pas la moindre différence entre

J'ai vu ma mère immol*ée à* mes yeux

et

J'ai vu mon père immol*é à* mes yeux.

Ce vers de Racine :

Seigneur, vous m'avez v*ue a*ttach*ée à* vous nuire

ne perdrait absolument rien de sa beauté et se prononçerait exactement de la même manière s'il était au masculin :

Seigneur, vous m'avez v*u a*ttach*é à* vous nuire.

Or, comme nous l'avons mainte fois expliqué dans cet ouvrage et comme M. Saint-Saëns le proclame avec raison dans son *Harmonie et Mélodie* : « Les vers ne sont certainement pas faits pour être lus seulement des yeux, en silence ; ils sont faits pour être dits ».

Quant aux consonnes que l'on écrit, bien qu'on ne les prononce pas, la plupart ont été prononçées à une époque plus ou moins ancienne ; ainsi on a prononcé *la hache* avec un *h* aspiré ; mais aujourdui l'*h* dit aspiré ne se prononce pas plus que celui du mot *homme*, qui ne s'est jamais prononcé. L'*s* final du mot *souris* s'est prononcé au moyen âge ; on a dit la *souris est prise* en prononçant l'*s* ; mais Chifflet nous apprend qu'au XVIIe siècle il n'était déjà prononcé devant aucune voyelle. Dès le jour où une consonne a cessé d'être prononcée elle a cessé d'empêcher la rencontre des deux voyelles qu'elle séparait et l'iatus interdit a reparu malgré la règle qui l'autorisait. Pour ne pas faire l'istoire de la prononciation du français, nous ne nous occuperons guère que de la prononciation actuelle et nous devrons reconnaître qu'aucun *h*, quel qu'il soit, ne peut empêcher l'iatus et que si la poésie doit éviter :

le roi en rit

elle ne saurait tolérer :

La chanson de ma mie et du bon *roi Henri*
(MUSSET) ;

que toute voyelle nasale non suivie d'un *n* qui se prononce fait iatus devant une autre voyelle :

un chem*in in*terdit ;

enfin que toute voyelle suivie d'une consonne qui ne se prononce pas est exactement dans les mêmes conditions qu'une voyelle finale. Il en résulte que les poètes qui ont écrit *nud* devant voyelle n'ont pas supprimé l'iatus et n'ont été que ridicules :

C'est hideux ! Satan *nud* et ses ailes roussies
(HUGO).

En outre, si la rencontre de deux voyelles est désagréable et doit être évitée entre deux mots, le même concours de voyelles produisant le même effet à l'intérieur d'un mot doit faire rejeter de notre versification tous les mots dans lesquels il i a contact immédiat entre deux voyelles qui se prononcent. Pourtant les poètes semblent plutôt rechercher les mots de ce genre que de les fuir. Il i a entre ce fait et la règle de l'iatus une contradiction qui n'a pas échappé à certains critiques : « Quoi de plus doux que les mots *camélia*, *miette*, *suave*, *fluide*, *ébloui*, *joyeux* ? Ces mariages de voyelles dans le sein des mots ne donnent-ils pas lieu à de charmantes harmonies ? Qu'on m'explique donc alors comment, dès que les mots sont séparés, ces rencontres deviennent cacophoniques, surtout lorsqu'en réalité, dans le débit, il i a très peu de séparations de mots absolues, et que le cours de la diction unit les termes les uns aux autres presque aussi étroitement que les syllabes entr'elles » (E. Legouvé). D'Alembert avait déclaré avant lui cette proscription de l'iatus assez bizarre « parce qu'il y a une grande quantité de mots au milieu desquels il y a concours de deux voyelles, et qu'il faudrait donc aussi par la même raison interdire à la poésie ». Becq de Fouquières distingue entre les cas, p. 290 et suiv. Il pense que l'on ne peut tolérer l'iatus entre deux voyelles dont la première est tonique, parce que l'accent tonique allonge la voyelle qu'il frappe et

qu'une voyelle tend à abréger une autre voyelle qui la précède immédiatement. C'est une erreur étayée de deux autres erreurs. Que l'iatus est tolérable et même parfois agréable entre deux voyelles dont la première est tonique, la suite de cette étude va le montrer surabondamment. L'*u* du mot *nu* est aussi bref que possible même quand ce mot porte un accent ritmique. Une voyelle longue en iatus s'abrège en grec, mais non pas en français ; dans *l'écrou est tombé*, l'*ou* est aussi long que dans *l'écrou va tomber*. Il est bon de ne pas attribuer à une langue la fonétique d'une autre ; encore faut-il noter qu'en grec il n'i a que dans les anapestiques qu'une voyelle longue en iatus s'abrège lorsqu'elle porte le temps marqué. Il i a d'ailleurs dans le chapitre de Becq de Fouquières sur l'iatus quelques remarques excellentes, mais les principes sont faux.

Voici quelques exemples qui montreront par leur simple rapprochement que la rencontre de deux voyelles n'est nullement plus désagréable entre deux mots que dans l'intérieur d'un même mot :

1° La première voyelle est *i* :

Que la Grèce eût jeté sur l'autel de D*ia*ne

(MUSSET, *Rolla*).

Fit au ruisseau céleste un lit de d*ia*mant

(ID., *Une bonne fortune*).

O vent, donc, puisque vent *y a*

(LA FONTAINE, IX, 7).

Un cheval effaré qu*i hen*nit dans les cieux

(HUGO, *Châtiments*).

Au milieu des sanglots d'une insomn*ie a*mère

(MUSSET, *Rolla*).

L'*Io*nie est divine : heureux tout fils d'Homère

(SAINTE-BEUVE).

Avec des cris stridents plut une plu*ie ho*rrible

(HEREDIA, *Stymphale*).

Sur sa lèvre entrouverte oubl*ian*t sa prière
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Le scandale est de mode ; il se rel*ie en* veau
(ID., *Une bonne fortune*).

Inqu*ié*tait parfois ma course ou mon sommeil
(HEREDIA, *Nessus*).

Regarde ; — elle a pr*ié* ce soir en s'endormant
(MUSSET, *Rolla*).

La sour*is é*toit fort froissée
(LA FONTAINE, IX, 7) ;

« l'*s* ne se lie pas, ce que au XVIIe siècle note Chifflet » (Littré).

Que les monts de Phryg*ie é*panchent vers la plaine
(HEREDIA, *Marsyas*).

Où la Pléiade avec Sir*ius* se confond
(HUGO).

J'entends les chiens sacrés qu*i hu*rlent sur ma trace
(HEREDIA, *La magicienne*).

Les tigres ont rompu leurs jougs et, m*iau*lant
(ID., *Bacchanale*).

Vous, avec vos pensers qu*i hau*ssent votre front
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Et flairent dans la nuit une odeur de l*ion*
(HEREDIA, *Fuite de centaures*).

De miel et d'ambrois*ie ont* doré cette histoire
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Que ce l*ien* de fer que la nature a mis
(ID., *Namouna*).

Se rall*ie in*quiet autour du père seul
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

2° la première voyelle est *ü* :

L'auditoire étoit sourd aussi bien que m*ue*t
(La Fontaine, X, 11).

...Ah! folle que t*u es*!
(Musset, *Namouna*).

Un chat-h*uan*t s'en vint votre fils enlever
(La Fontaine, IX, 1).

La tort*ue en*levée, on s'étonne partout
(Id., X, 3).

Car ton cœur veut goûter cette douceur cr*ue*lle
(Heredia, *Artemis*).

Sentant à sa chair n*ue e*rrer l'ardent effluve
(Id., *Le tepidarium*).

Enfin, le Soleil vit, à travers ces n*uée*s
(Id., *Stymphale.*).

A l'appel d*u Hé*ros s'enlevant d'un seul bond
(Id., *Persée et Andromède*).

Oh! l'affreux s*ui*cide! oh! si j'avais des ailes
(Musset, *Rolla*).

Et sa bouche éperd*ue, i*vre enfin d'ambroisie
(Heredia, *Ariane*).

Fit un jour sur sa cr*uau*té
(La Fontaine, X, 6).

Tomba, dit-on, jadis, d*u hau*t du firmament
(Musset *Une bonne fortune*).

Hé bien! dit le bramin au n*ua*ge volant
(La Fontaine, IX, 7).

Flairent un sang plus rouge à travers l'or d*u hâ*le
(Heredia, *Bacchanale*).

N*ue*, *a*llongée au dos d'un grand tigre, la Reine
(Id., *Ariane*).

Mais certains prétendent que lorsque la première des deux voyelles est un *i* ou un *ü* l'iatus peut être permis à cause de la nature même de ces voyelles qui sont très voisines des semi-voyelles, c'est-à-dire des consonnes. La raison est évidemment mauvaise puisque dans les cas considérés l'*i* et l'*ü* sont purement voyelles ; nous allons voir d'ailleurs que l'étude des autres voyelles donne pour le fénomène en question des résultats analogues :

3° la première voyelle est *a* :

Avant tout, le Ch*ao*s enveloppait les mondes
(Id., *La naissance d'Aphrodité*).

C'est le peuple qui vient ! c'est l*a hau*te marée
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

La fille de Minos et de Pasiph*aé*
(Racine).

On le voit ç*à e*t là bondir et disparaître
(Musset, *Une bonne fortune*).

L'œil était dans la tombe et regardait C*aï*n
(Hugo).

Les cinq Emirs vêtus de *soie in*carnadine
(Heredia, *Le triomphe du Cid*).

Comme le roi S*aü*l lorsqu'apparut David
(Hugo).

Au mâle rugissant l*a hu*rlante femelle
(Heredia, *Bacchanale*).

Et de ressusciter la n*aï*ve romance
(Musset, *Nuit de mai*).

Vous n'avez pas voulu qu'il eût la certitude
Ni la j*oie i*ci-bas !
(Hugo, *Contemplations*).

En hiver Isp*ahan* et Tiflis en été
(Hugo).

Le bouton colossal qui fait ployer s*a ham*pe
(Heredia, *Fleur séculaire*).

4° la première voyelle est *é* :

Dé*i*fiant le pauvre sire
(La Fontaine, IX, 15).

La fum*ée y* pourvut, ainsi que les bassets
(Id., IX, 14).

Mon voisin l*éo*pard l'a sur soi seulement
(Id., IX, 3).

Balayer — j'en réponds ! — *ces ho*rdes devant vous
(Hugo, *Burgraves*).

Mon père vieux soldat, ma mère vend*ée*nne
(Id., *Feuilles d'automne*).

La flûte aux accords champêtres
Ne réjouit plus l*es hê*tres
(Lamartine, *Pensée des morts*).

Pourquoi moi-même à toi j'ose m'y r*éu*nir
(Hugo, *Burgraves*).

Et le glaive d'En*ée eû*t épargné Didon
(A. Chénier, *Élégies*).

L'Oc*éa*n était vide et la plage déserte
(Musset, *Nuit de mai*).

Que la ville étag*ée en* long amphithéâtre
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

A cheval et à p*ied en* bataille rangée
(Desportes) ;

Malherbe remarque avec raison que l'iatus n'est pas empêché par la consonne puisqu'elle ne se prononce pas.

A rendre la brebis agr*éa*ble au bélier
(Heredia, *A Hermès criophore*).

Où, parfois, se débat *et hen*nit un cheval
(ID., *Le Thermodon*).

Et qui, ferm*ée à* peine aux regards étrangers
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Et lutte de clart*é a*vec le météore
(VIGNY, *Eloa*).

Chronos est prisonnier; G*éo* tremble asservie
(HUGO).

Voyoit sans s'étonner notre arm*ée au*tour d'elle
(RACINE, *Bajazet*).

Ils voient, irradiant du Bél*ier au* Verseau
(HEREDIA, *Le ravissement d'Andromède*);

« l'*r* ne se lie jamais » (Littré).

Voilà d'abord
Le cerf donn*é au*x chiens. J'appuie et sonne fort
(MOLIÈRE).

Argos et Ptél*éon*, ville des hécatombes
(MUSSET).

La tortue enlev*ée*, *on* s'étonne partout
(LA FONTAINE, X, 3).

5° la première voyelle est *u* (*ou*) :

Il tr*oua* l'effrayant plafond torrentiel
(HUGO, *Suprématie*).

Je pensai tout à c*oup à* faire une conquête
(MUSSET, *Une bonne fortune*);

« le *p* ne se lie pas » (Littré).

Sur les corps convulsifs les fauves ébl*ouis*
(HEREDIA, *Bacchanale*).

Mainte r*oue y* tient lieu de tout l'esprit du monde
(LA FONTAINE, X, 1).

Sec*oué* vers le seuil les longs manteaux sanglants
(Heredia, *La magicienne*).

Le printemps sur la j*oue e*t le ciel dans le cœur
(Musset, *Une bonne fortune*).

En sec*ouan*t leurs becs sur leurs goîtres hideux
(Id., *Nuit de mai*).

Peindrons-nous une vierge à la j*oue em*pourprée
(Id., *ibid.*).

Etait duc de S*oua*be et comte chef de guerre
(Hugo, *Burgraves*).

Le vieux Parmis les v*oue à* l'immortelle Rhée
(Heredia, *Le laboureur*).

Ces exemples suffisent. On pourrait les multiplier à l'infini, mais ce serait sans utilité ; ceux que nous avons donnés valent pour ceux que nous avons omis. Ce que nous venons d'établir pour *a* convient évidemment à toutes les voyelles éclatantes, ce qui est vrai de *é* l'est aussi de toutes les voyelles claires, ce qui s'applique à *u* peut être démontré pour toute voyelle sombre. Et quand nous disons toutes les voyelles éclatantes, toutes les voyelles claires, toutes les voyelles sombres, il ne faut pas oublier d'i comprendre les voyelles nasales :

L'Océ*an é*tait vide et la plage déserte
(Musset, *Nuit de mai*).

Du goujon ! c'est bien là le dîner d'*un hé*ron
(La Fontaine, VII, 4).

Leur prêta son grand s*ein au*x mamelles fécondes
(Heredia, *La naissance d'Aphrodité*).

Voit un pige*on au*près : cela lui donne envie
(La Fontaine, IX, 2).

Ce qu'il est particulièrement important de remarquer ici, c'est que parmi tous les exemples que nous venons de citer il n'i en a pas un seul qui présente un iatus désagréable. Plu-

sieurs au contraire sont délicieux et quelques-uns même ont été souvent signalés comme tels. Notre règle se trouve donc en défaut encore sur ce point, si bien qu'il n'en reste rien, puisqu'elle avait pour but d'écarter des rencontres de sons disgracieuses et qu'elle en repousse de charmantes. Au XVI[e] siècle l'iatus était permis sans restriction ; en voici quelques exemples irréprochables :

Tu *en* pourras dicter lo*y ou é*pistre
(MAROT).

Vous qu*i a*vez pour moi souffert peine *et in*jure,
Qu*i à* ma seiche soif *et à* mon aspre faim
Donnastes de bon cœur votre *eau et* votre pain
(A. D'AUBIGNÉ).

*Où a*llez-vous, filles du ciel ?
(RONSARD).

Qu*i o*se a peu souvent la fortune contraire
(RÉGNIER).

Désirerai-je un règne *ou un* empire ?.....
Pour du loyer quelque beau l*ai é*crire.....
Ne sais si Dieu les voudr*a em*ployer.....
Amende-t*oi, ô* règne transitoire
(MAROT, *Ballades*).

T*u e*s des vieux et jeunes adorée.....
Viens donc ic*i*, *ô* source de tous biens.....
Viens, fusses-t*u au*x champs Élysiens
(ID., *Cantique à la déesse Santé*).

Qu'en voyant sa grâce niaise,
On n'étoit pas moins gai n*i ai*se.....
Auss*i en* riant on le pleure,
Et en pleurant on rit à l'heure
(ID., *Épitaphe de Jean Serre*).

Il demeure en danger que l'âme, qu*i e*st née
Pour ne mourir jamais, meure éternellement
(MALHERBE).

La Garde, tes doctes écrits
Montrent les soins que t*u* *a*s pris

(Id.).

Mais souvent les poètes de cette époque usèrent maladroitement de cette licence. C'est pourquoi le XVII[e] siècle proscrivit l'iatus en bloc ; c'était un autre excès. D'aucuns ont réagi plus ou moins timidement et toujours sans principe nettement arrêté. Ne serait-il pas possible de formuler une règle précise qui conciliât tout, sauvegardant les iatus agréables et maintenant le principe excellent qui a suscité la règle du XVII[e] siècle et qui consiste à écarter les concours de sons désagréables ? C'est extrêmement facile si l'on part de la nature des sons qui entrent en jeu. Les iatus agréables sont ceux qui présentent une modulation, les iatus disgracieux sont ceux qui n'ont pas de modulation. Les iatus ont une modulation quand les deux voyelles en contact ne se prononcent pas avec la même ouverture buccale, quand la première est plus fermée que la seconde ou au contraire plus ouverte ; les iatus produisent l'effet d'un bégaiement, d'un ânonnement ou d'un bâillement quand les deux voyelles se prononcent avec la même ouverture buccale, *pari hiatu*, selon l'expression de Quintilien, et ont le même point d'articulation, c'est-à-dire quand les deux voyelles sont la même répétée. Ces derniers seulement sont à éviter, mais aussi bien dans la prose que dans les vers ; c'est le tipe

il va à Avignon.

En voici des exemples :

Il est bien doux d'avoir dans sa v*ie i*nnocente

(A. Chénier, *Élégies*);

Ne peut laisser son n*id*, *y* fait maint et maint tour

(Desportes);

Malherbe note déjà que la consonne ne se prononce pas et par suite n'empêche pas l'iatus.

Elle s'en attrib*ue u*niquement la gloire

(La Fontaine, VII, 9).

Mon âme est deven*ue u*ne prison sonore

(HEREDIA, *La conque*).

Don*a A*nna pleurait. — Ils auraient bien un an

(Th. GAUTIER, *Albertus*).

Et le glaive a tranché le fil de s*a ha*rangue

(HEREDIA, *La revanche de Diego Laynez*).

... Vulcain, le Dieu cagneux,
Les empl*oie à* sa forge, a confiance en eux

(HUGO, *Les temps paniques*).

L'Océ*an en* créant Cypris voulut s'absoudre

(ID., *Archiloque*).

D'une coque de noix j'ai fait un abri sûr
Pour un beau scarab*ée é*tincelant d'azur

(A. CHÉNIER, *Pannychis*).

Don Rodrigue est à la chasse
Sans ép*ée e*t sans cuirasse

(HUGO, *Orientales*).

Et, le soir, tout au fond de la vall*ée é*troite

(ID., *Voix intérieures*).

Chaumière où du foy*er é*tincelait la flamme

(LAMARTINE, *Milly*) ;

« l'*r* ne se lie jamais » (Littré).

Son cimi*er hé*raldique est ceint de feuilles d'ache

(HEREDIA, *Les conquérants de l'or*) ;

« l'*r* ne se lie pas » (Littré).

Calme, il forçait l'ess*aim in*visible et hideux

(HUGO, *Fin de Satan*).

Et que, suivant toujours le chem*in in*connu

(HEREDIA, *Les conquérants de l'or*).

Le ciel n'est point pour l'homme un tém*oin im*portun
(Hugo, *Chaulieu*).

Le temple est en ruine *au hau*t du promontoire
(Heredia, *L'oubli*).

Depuis Endymi*on, on* sait ce qu'elle vaut
(Musset, *Une bonne fortune*).

Nous avons vu tout à l'eure que les iatus qui ne sont pas désagréables ne le sont pas plus entre deux mots que dans l'intérieur d'un même mot. La proposition contraire est également vraie : un iatus qui est désagréable entre deux mots ne l'est pas moins dans l'intérieur d'un mot :

A tout être cr*éé* possédant équipage
(Musset, *Une bonne fortune*).

Il fut tout étonné d'ouïr cette c*oho*rte
(La Fontaine, X, 14).

Où c'est la loi féroce et dure ; ici B*aa*l
(Hugo).

La blanche Ol*oo*ssone à la blanche Camyre[1]
(Musset).

Voici ton heure, ô roi de Senn*aa*r, ô chef
(Leconte de Lisle, *L'oasis*).

Les mots de ce genre sont ou des mot français d'origine savante comme *créer, coorte*, ou des mots étrangers. Tous sont contraires au génie propre et populaire de notre langue. Certains poètes recherchent les mots de ce genre à cause de leur étrangeté. C'est simplement de leur part un manque de goût. L'effet bizarre que ces noms produisent sur notre oreille ne suffit pas pour leur donner droit de naturalisation dans la poésie française.

[1] Il est curieux que le vers de Chénier dont celui-ci est un ressouvenir présente aussi un iatus blâmable :

La blanche Galat*ée e*t la blanche Néère.

Donc il n'i a d'iatus à éviter que l'iatus proprement dit, celui qui a lieu entre deux voyelles de même ouverture buccale, entre la même voyelle répétée deux fois.

Il en est de cette interdiction comme de la plupart des règles de la poésie : le poète a le droit de les violer en vue d'un certain effet à produire.

L'iatus peut faire onomatopée, peignant un bruit qui s'interrompt pour se reproduire, ou simplement se prolonge, tel le ennissement d'un cheval :

..... l'a fait à son retour punir
Pour avoir entendu Babieç*a hen*nir

(Hugo, *Le Cid exilé*).

Dans l'exemple suivant :

A ces mots on cri*a ha*ro sur le baudet

(La Fontaine, VII, 1),

c'est l'onomatopée que nous donnent les deux dernières sillabes du mot brou*aa*.

Ce sont là des bruits éclatants en *a*, en voici un clair en *é* :

La nu*ée é*clate !
La flamme écarlate
Déchire ses flancs...

(Hugo, *Le feu du ciel*) ;

puis un autre en *u*ⁿ :

D'où vient qu'à l'horiz*on on* entend ce grand bruit

(Id., *Feuilles d'automne*).

L'iatus peut encore exprimer un choc, une saccade, un mouvement répété et saccadé ou simplement prolongé (suivant que l'iatus ressemble plutôt à un bégaiement ou à un bâillement) :

Puis malgré quelqu*es heu*rts et quelques mauvais pas

(La Fontaine, X, 1).

Quand un poing monstrueux, de l'ombre où l'horreur flotte
Sort, tenant aux cheveux la tête de Charlotte
Pâle du coup de hache et rouge du soufflet,
C'est la foule ; et ceci m*e heur*te et me déplaît

(HUGO, *Année terrible*).

Après bien du travail le coche arrive *au haut*

(LA FONTAINE, VII, 9) ;

nous avons critiqué plus aut l'iatus de cette expression « au haut » ; il semble qu'ici elle donne bien l'impression du dernier effort de l'attelage et de l'arrêt qui le suit.

Et pendant qu'il parlait, à son br*as ha*sardeux
La grande Durandal brillait toute joyeuse

(HUGO, *Le petit roi de Galice*),

mouvement prolongé.

Et bondis à travers l*a ha*letante orgie

(HEREDIA, *Artémis*).

Le désir me harcèle *et hé*risse mes crins

(ID., *Nessus*),

frisson du désir.

Le bourreau vient, la foule effar*ée é*coutait

(HUGO, *Le marquis Fabrice*),

état aletant de la foule.

Qu'une femme pour vous s'est tach*ée e*t honnie

(MUSSET, *Les marrons de feu*) ;

on peut considérer que l'iatus peint ici le oquet de la colère.

La balance inclinant son bass*in in*certain

(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*),

ésitation du plateau.

Enfin l'iatus exprime bien toute espèce d'arrêt ou de prolongement au sens le plus général de ces idées :

Là, le bruit de l'org*ie* ; — *i*ci, le bruit des fers

(HUGO, *Burgraves*) ;

séparation des deux idées pour marquer leur opposition. Après avoir exposé tous les supplices infligés aux géants, Hugo dit :

> Et Prométh*ée* ! *Hé*las ! quels bandits que ces dieux !
> (*Le Titan*) ;

il i a là une sorte d'arrêt équivalant à des points de suspension.

> Il s'écr*ie*. *I*l a vu la terreur de Némée
> (HEREDIA, *Némée*) ;

l'iatus prolonge le cri et peint l'état aletant de la peur.

> La houle s'enfle.....
> Et déferle. Lui cr*ie*. *I*l hennit, et sa queue
> (ID., *Le bain*) ;

les deux cris se succèdent, s'opposent et se correspondent.

> L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
> Cr*ie*, *i*l y plonge ensemble et la flamme et la mort
> (CHÉNIER) ;

l'iatus prolonge la note déjà si intense de *crie* et marque l'opposition des deux actions.

> Vous savez, en été, comme on s'ennu*ie* *i*ci
> (MUSSET, *Une bonne fortune*);

l'ennui fait trouver le temps long ; c'est cette idée qu'exprime le prolongement dû à l'iatus.

> Aux yeux de l'Allemagne en pr*oie* *à* leur fureur
> (HUGO, *Burgraves*) ;

l'iatus marque le déploiement de leur fureur.

> Si grands que soient les rois, les pharaons, les mages
> Qu'entoure une nu*ée* *é*ternelle d'hommages
> (ID., *Zim-Zizimi*) ;

expression de l'immensité.

> Regarde, avec l'Org*ie* *i*mmense qu'il entraîne
> (HEREDIA, *Ariane*).

... la mer...
Verd*oie à* l'infini comme un immense pré
(Id., *Floridum mare*).

Or, de Jérusalem, où Salomon mit l'arche,
Pour gagner Béthan*ie*, *i*l faut trois jours de marche
(Hugo, *Le Christ et le tombeau*) ;

arrêt et prolongement qui suscite l'idée de la distance à parcourir.

Note sur les faux cas d'iatus

On se demande dans tous les manuels si l'on doit élider un *e* muet devant le mot *oui* ou au contraire le laisser en iatus devant ce mot et le compter pour une sillabe. La question est tellement simple qu'il est vraiment étrange qu'elle n'ait pas été résolue par tout le monde. Le mot *oui* est en réalité *wi*; il commence par une consonne, celle qu'on appelle le *w* anglais. Par conséquent aucune voyelle ne peut s'élider sur son initiale ni être en iatus avec elle. Il n'i a pas plus d'iatus dans *le oui* que dans *le non*. La prononciation que nous venons d'indiquer était déjà celle du XVII[e] siècle comme le prouvent les exemples suivants, et elle remonte à l'époque ou ce mot est devenu monosillabique :

..... qu'on me vienne aujourd'hui
Demander : « Aimez-vous? » Je répondrai qu*e oui*
(La Fontaine, *Clymène*).

Quoi! de ma fill*e* ? — *Oui*; Clitandre en est charmé
(Molière, *Femmes savantes*).

Moi, ma mèr*e*? — *Oui*, vous. Faites la sotte un peu
(Id., *ibid.*).

Eh? c'est-à-dir*e oui*? Jaloux à faire rire?
(Id., *Ecole des femmes*).

Molière a quelquefois élidé un *e* devant ce mot ; mais ce n'est

chez lui qu'un arcaïsme conforme à l'usage qui s'était établi alors que le mot était dissillabe :]

Toi, mon maître? — *Oui*, coquin ! m'oses-tu méconnoître ?
(Id., *Amphitryon*).

Tu te dis Sosie! — *Oui*. Quelque conte frivole
(Id., *ibid.*).

C'est vous, seigneur Arnolphe? — *Oui*, mais vous...? —
[C'est Horace
(Id., *Ecole des femmes*).

Chez les poètes modernes cet arcaïsme n'est plus excusable: ils se sont laissé tromper par l'ortografe dans ce cas comme dans tant d'autres :

Je voudrais à mon tour te dire, s'il te plaît,
Deux mots. — A l'épée? *Oui*. — Veux-tu le pistolet?
(Hugo, *Marion de Lorme*).

Montfleury entre en scène ? *Oui*, c'est lui qui commence
(E. Rostand, *Cyrano*).

Il n'i a pas non plus d'iatus dans les exemples tels que le suivant :

Lui dit : Ce sont ici *hié*roglyphes tout purs
(La Fontaine, IX, 8).

Le mot « hiéroglyphe » commence non par un *i* mais par un *jod*; l'*h* n'est pas aspiré : on dit *déz-iéroglifes*.

V

LA RIME

La rime est comme l'iatus un des chapitres sur lesquels on a le plus écrit et un de ceux sur lesquels on a publié le plus d'erreurs. Quelques-unes font autorité et ont passé dans l'usage courant.

En somme tout ce qui concerne la rime peut se ramener à quelques points; nous résumerons en les précisant et en les rectifiant ceux que l'on traite généralement dans les manuels et nous i ajouterons nos observations personnelles :

1° Il faut rimer pour l'oreille et non pour l'œil. Lancelot disait déjà au milieu du XVIIe siècle : « La rime n'est pas autre chose qu'un même son à la fin des mots : je dis même son et non pas mêmes lettres. Car la rime n'étant que pour l'oreille et non pour les yeux, on n'y regarde que le son et non l'écriture : ainsi *constans* et *temps* riment très bien». Personne ne saurait plus aujourdui contester ce principe. L'idée de rimer pour les ieux, a dit un critique (Clair Tisseur, *Observations sur l'art de versifier*, p. 4), n'est pas moins plaisante que ne serait celle de peindre pour le nez.

2° La première condition pour que deux mots puissent rimer ensemble, c'est que leurs voyelles toniques soient omofones, soient la même voyelle; l'exemple des grands poètes, auquel certains croient devoir se ranger dans les cas qui leur paraissent douteux, n'est souvent qu'un exemple d'erreur et ne saurait faire autorité. Ainsi les vers suivants ne riment pas parce que les voyelles placées à la rime n'ont pas le même timbre, l'une étant ouverte et l'autre fermée :

Ce petit-fils tyran, ce grand père oppri*mé*!
Comme janvier cherchait à plaire au mois de *mai*

(Hugo, *Petit Paul*).

C'est la musique éparse au fond du mois de *mai*
Qui fait que l'un dit : J'aime, et l'autre, hélas : J'ai*mai*

(Id., *L'art d'être grand père*).

Terre de la patrie, ô sol trois fois sac*ré*,
Parlez tous ! Soyez tous témoins que je dis v*rai*

(Leconte de Lisle, *Les Erinnyes*).

Si bien qu'on croit entendre en sa voix claire et *gaie*
Sonner allègrement les sequins de la p*aie*

(Hugo, *Légende des siècles*).

Il s'était si crûment dans les excès plon*gé*
Qu'il était dénoncé par la caille et le *geai*

(Id., *Le satyre*).

Quoi ! je vais donc mourir ! O Dieu, vers qui je *vais*,
Je pardonne à tous ceux qui m'ont été mau*vais*

(Id., *Le roi s'amuse*) ;

la prononciation *je vè* existe en français, mais la seule courante et bonne est *je vé*.

Lorsqu'il eut bien fait voir l'héritier de ses t*rônes*
Aux vieilles nations comme aux vieilles cou*ronnes*

(Id., *Napoléon II*).

Par sa mère, autrefois, la Présidente *de*... ;
Mais sous cette rigueur faisant aimer son *Dieu*

(Sainte Beuve, *Pensées d'août*) ;

ne rime pas, malgré la note par laquelle l'auteur a cru justifier cette rime.

Daigne protéger notre chasse,
Châsse
De monseigneur saint Godefroi

(Hugo, *La chasse du burgrave*).

Il est remarquable que dans cette pièce si souvent citée pour la richesse de ses rimes les deux premiers vers ne riment pas. Ce qui empêche *chasse* de rimer avec *châsse* n'est

pas la légère différence de quantité qu'il i a entre les deux *a* ; c'est que ces mots mettent en présence un *a* ouvert et un *a* fermé.

Si je pouvais couvrir de fleurs mon ange *pâle* !
Les fleurs sont l'or, l'azur, l'émeraude, l'o*pale*...
Des étoiles éclore aux trous noirs de leurs cr*ânes*,
Dieu juste ! et par degrés devenant diaph*anes*
(Hugo).

Point de siècle ou de nom sur cette agreste p*age*.
Devant l'éternité tout siècle est du même *âge*
(Lamartine, *Milly*).

3° Cette condition, l'omofonie des voyelles, ne suffit pas : *verre d'eau* ne rime pas avec *tombeau*, ni *pain* avec *main*, ni *tue* avec *venue* ; ce ne sont là que des assonances et dans les poèmes rimés elles ne doivent être tolérées que lorsque les vers riment deux à deux ; mais dans cette condition elles sont préférables à une rime riche toutes les fois qu'il n'i a pas de raison pour mettre la rime particulièrement en relief. En voici quelques exemples que je prends au asard dans *Rolla* :

Oh ! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie ?
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie...
Tout ici, comme alors, est mort avec le temps,
Et Saturne est au bout du sang de ses enfants.....
Ainsi, mordant à même au peu qu'il possédait,
Il resta grand seigneur tel que Dieu l'avait fait.....
Son orgueil indolent, du palais au ruisseau,
Traînait derrière lui comme un royal manteau...

4° Deux mots ne riment ensemble, à proprement parler, que s'ils présentent l'omofonie non seulement de la voyelle tonique, mais encore de toutes les consonnes *prononcées* qui suivent cette voyelle, ou, dans le cas où cette voyelle est finale, de la consonne qui la précède. Ainsi *tenir* rime avec *partir*, *banni* avec *fini*, *moi* avec *loi* (la rime est constituée par la sillab*e wa*), et même *Danaé* avec *Cloé* ; dans ce dernier exemple la consonne qui précède la voyelle tonique ne

s'écrit pas, mais elle existe : c'est une sorte de souffle analogue à l'esprit doux des Grecs.

Mais dans l'exemple suivant de Hugo (*Fin de Satan*) :

Quand était né, sous l'œil fixe d'Adonaï,
Ce Nemrod qui portait tant de ruine en lu*i*,

il n'i a pas rime, parce que l'*i* final est précédé dans le premier vers d'une légère aspiration et dans le dernier d'un *ü* consonne.

5° Qu'est-ce maintenant qu'une rime riche ? c'est toute rime qui présente l'omofonie d'un élément de plus que ceux que nous avons signalés comme indispensables dans les exemples précédents. On lit partout que la rime riche est constituée par l'omofonie de la consonne d'appui, c'est-à-dire de la consonne qui précède la voyelle tonique; c'est une erreur : *banni* et *fini* ne riment pas richement, car on ne peut s'appeler riche si l'on ne possède que l'indispensable. *Bannir* et *finir*, *parti* et *sorti*, *noir* et *soir* (c'est-à-dire *-war*), *Danaé* et *Pasifaé* sont des rimes riches.

6° Parmi les consonnes venant après la voyelle tonique nous n'avons parlé que de celles qui *se prononcent* ; il faut dire un mot de celles qui s'écrivent sans se prononcer. Doit-on tenir compte de ces dernières en quelque façon ? En principe, NON. *Etranger*, rime parfaitement avec *changé*, *changés*, *remords* avec *mort*, *cor*, *lord*, etc. Voici une raison qui le montrera avec toute l'évidence désirable : il suffirait que l'on simplifiât un peu notre ortografe (ce qui sans doute ne tardera guère, car l'ortografe française s'est toujours modifiée deux ou trois fois par siècle), pour que toutes les proïbitions ineptes fondées sur les consonnes finales qui ne se prononcent pas, aillent en bloc rejoindre leurs inventeurs. Voici des rimes qui sont irréprochables, bien qu'elles ne soient parfois aux ieux de leurs auteurs que des assonances :

Nager autour de la car*ène*.....
C'était sur des mers loint*aines*

(H. DE RÉGNIER, *L'homme et la sirène*).

Et les grottes roses et n*oires*.....
Qu'il est mieux de ne pas y cr*oire*

(Id., *ibid.*).

Chaque goutte de pluie est une de mes *larmes*.....
Car j'entends ton sanglot dans le vent où s'a*larme*

(Id., *ibid.*).

Au métier où je tisse en fleurs qui leur res*semblent*.....
Dont les fils font trembler ma main qui les as*semble*

(Id., *ibid.*).

Musset fait rimer excellemment dans *Rolla* : *héritier* et *métier* avec *moitié*.

Non! croiriez-vous, je viens de le voir en tom*bant*,
Que Sirius, la nuit, s'affuble d'un tur*ban*?

(E. Rostand, *Cyrano*).

.... La sage Pénélope
Ne fut pas demeurée à broder sous son *toit*,
Si le seigneur Ulysse eût écrit comme *toi*

(Id., *ibid.*).

Chercher un protecteur puissant, prendre un pa*tron*,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un *tronc*

(Id., *ibid.*).

Non, merci. Dédier, comme tous ils le *font*,
Des vers aux financiers? se changer en bou*ffon*

(Id., *ibid.*).

Non, merci. Déjeuner, chaque jour d'un cra*paud*?
Avoir un ventre usé par la marche? une *peau*

(Id., *ibid.*).

Dans les exemples suivants l'auteur a cru devoir tricher sur l'ortografe pour rendre la rime bonne à la fois pour l'œil et pour l'oreille. L'oreille suffit; s'il avait ortografié correctement la rime n'eût rien perdu :

Que tout l'art d'Hyagnis n'était que dans ce b*ui*;
Qu'il a, grâce au destin, des doigts tous comme l*ui*

(A. Chénier, *Les satyres*).

Oui, Carlos.— Seigneur duc, es-tu donc insen*sé*?
Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le *sai*
Que de ce soir..........

(Hugo, *Hernani*).

Votre gendre est affreux, mal bâti, mal tour*né*,
Marqué d'une verrue au beau milieu du *né*

(Id., *Le roi s'amuse*).

Enfin voici un exemple qui présente plusieurs cas et montre matériellement combien il est absurde de continuer à observer les règles classiques :

Plus d'un aveugle, au sommet du Parnasse,
Fit retentir de sublimes accords;
On peut citer, parmi ceux qui s'y placent,
Milton, Homère, et puis d'autres encor.
Que font aux sourds les accents que soupirent
Les favoris des immortelles sœurs?
Juge éclairé des enfants de la lyre,
L'oreille seule en connaît la valeur

(E. Debraux).

« Il est difficile, dit Quicherat, de faire avec plus d'esprit une critique plus fondée. Notre poésie a conservé, des règles méticuleuses de Malherbe, bien des entraves que la raison ne justifie pas. Si la logique avait présidé à l'établissement des règles de la rime, toutes les consonnances que l'oreille aurait déclarées pareilles, quelle que fût leur orthographe, auraient pu être associées ».

Il i a pourtant lieu de distinguer entre les consonnes finales qui ne se prononcent jamais, quelle que soit la position et le rôle sintaxique du mot, et celles qui peuvent se faire entendre si le mot est étroitement uni à ce qui suit, comme il arrive fréquemment dans les petits vers et dans certains cas d'enjambement. En considération de ces cas, certains auteurs, tels que Becq de Fouquières, pensent qu'on ne doit pas faire rimer un mot qui se termine par une consonne susceptible de se prononcer avec un mot terminé par une voyelle ou par une consonne ne se prononçant pas. La conclusion

dépasse les prémisses ; le téoricien aurait gardé la juste mesure s'il avait dit que lorsqu'un mot terminé par une consonne qui ne se prononce pas à la pause est lié de telle sorte avec le mot suivant qu'elle doive se prononcer, il ne peut rimer qu'avec un mot terminé par la même consonne se prononçant. Cette règle est évidemment justifiée : faute d'i obéir le versificateur ferait des vers sans rime, malgré l'autorité de nos plus grands poètes qui ont souvent cru rimer richement alors qu'ils ne rimaient pas du tout. Tels les exemples suivants :

On ne vit plus qu'Essling, Ulm, Arcole, Auster*litz* ;
Comme dans les tombeaux des romains abo*lis*

(Hugo, *L'expiation*).

Les jardinières, les four*mis*,
Les demoiselles, chastes *miss*

(Id., *L'église*).

Le Phébus sacré dans *Reims*,....
Des formes d'alexand*rins*

(Id., *Chansons des rues et des bois*).

Ils donnaient Chypre et Pa*phos* ;
Et leurs cheveux étaient *faux*

(Id., *ibid.*).

Le reste existait-il ? — Le grand père mou*rut*
Quand Sem dit à Rachel, quand Booz dit à *Ruth*

(Id., *Petit Paul*).

Deux verrous ont fermé sa porte pour ja*mais*,
L'un qu'on nomme Strasbourg, l'autre qu'on nomme *Metz*

(Id., *Le prisonnier*).

L'hiver à défleuri la lande et le cour*til*...
Le pétale fané pend au dernier pis*til* ;

(Heredia, *Brise marine*) ;

on prononce *courti* et *pistil*.

Dans la mare de pourpre où leurs larges pieds gl*issent*,
Prenant à quatre bras les cadavres qui g*isent*

(Lamartine, *Chute d'un ange*).

Sans doute ces vers assonent entre eux ; mais leur assonance est choquante au milieu des rimes, tandis que celle de deux voyelles finales ne l'est nullement. Dans l'exemple suivant il n'i a pas même assonance :

Ces arbres, ces rochers, ces astres, cette *mer* ;
Et toute notre vie était un seul ai*mer*

(LAMARTINE, *Novissima verba*).

7° Nous avons indiqué tout à l'eure que dans nombre de cas la rime suffisante est préfèrable à la rime riche. Il faut ajouter que dans aucun cas la rime ne doit être trop riche. Il est rare que les éléments omofones puissent dépasser deux sillabes sans que l'auteur ait l'air de jouer sur les mots, ce qui ôte a la poésie toute valeur artistique. L'art peut être gai, il ne doit pas cesser d'être sérieux et grave. Nous ne voulons pas parler ici d'exemples comme les suivants qui ne sont pour la plupart que des plaisanteries :

Tous les sold*ats qu'Argant tua*
Ne valaient p*as Gargantua*...
Dans la bataille, *Bradamante*
Ne frappait pas d'un *bras d'amante*...
On voit à l'hôpital maint *prodigue alité*
Qui pleure amèrement sa *prodigalité*...
La croissante cherté de ces *locaux motive*
Notre départ prochain par la *locomotive*...
Au fauteuil de Delille on place *Campenon.*
A-t-il assez d'esprit pour qu'on l'y *campe* ? — *Non.*

Nous songeons à des exemples sérieux, mais où les éléments omofones, fussent-ils monosillabiques, fournissent une répétition qui semble prêter au jeu de mots, comme la répétion maleureuse de la sillabe *pai* dans ce vers de Racine :

Hélas ! si cette *pai*x dont vous vous re*pai*ssez
Couvroit contre vos jours quelques pièges dressés

(*Britannicus*, V, I).

A la rime l'effet est encore plus sensible et plus choquant que dans un même vers :

D'un portrait de Van Dyck ; puis sur le fin *tapis*
Agacer en jouant ses petits pieds *tapis*
A l'ombre du jupon.......

(Th. Gautier, *Elégies*).

Assis sur ces rochers *déserts*,
Je suis dans le vague *des airs*
Le char de la nuit qui s'avance

(Lamartine, *Le soir*).

Si son ordre au palais vous a fait *retenir*,
C'est peut-être à dessein de vous en*tretenir*

(Racine, *Britannicus*, IV, 1).

Heur et malheur ! On vit ces deux homm*es s'étreindre*
Si fort que l'un et l'autre ils failli*rent s'éteindre*

(Musset, *don Paez*).

Qui le saura? — Pour moi, j'estime qu'une *tombe*
Est un asile sûr où l'espérance *tombe*

(Id., *ibid.*).

Oui, c'est fini ; l'enfant a bu la coupe *sombre* ;
Sa débile raison s'évanouit et *sombre*

(Hugo, *La pitié suprême*).

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur *la plinthe*
Europe, dont un dieu n'écoute pas *la plainte*

(Hugo, *Rouet d'Omphale*).

8° Reste la question complexe de la variété des rimes. Elle comprend deux points essentiels : l'alternance des rimes masculines et féminines et la non assonance des rimes successives. Au moyen âge on ne voyait aucun inconvénient à faire des poésies tout entières en rimes masculines ou féminines, et l'on cultivait la laisse monorime où la répétition de la même assonance n'était limitée que par l'épuisement du vocabulaire. On reconnut au bout d'un certain temps qu'il résultait de ces deux pratiques une monotonie désagréable et peu artistique. L'art vit de variété aussi bien que de renouvellement. Aussi depuis le XVI[e] siècle les poètes soigneux ont évité scrupuleu-

sement la succession des rimes du même sexe et des rimes assonant entre elles. On ne saurait trop louer ceux qui ont introduit dans notre poésie cette observance délicate, et par contre on ne saurait trop blâmer ceux de nos modernes décadents qui i ont renoncé, constituant le asard seul arbitre de la succession des rimes. C'est un retour non pas à l'enfance de l'art, mais à l'absence d'art, et chez la plupart de ceux qui s'en sont rendus coupables ce n'est pas l'indication d'une téorie réfléchie et arrêtée, ni d'une recherche, maleureuse peut-être, mais louable, ce n'est qu'une marque d'impuissance.

Pourtant on ne peut pas trancher ainsi la question en quelques mots. Nous ne saurions trop nous élever contre ceux qui disent : voici la règle ; tout ce qui s'en écarte est mauvais. L'art ne comporte pas de dogmes. Avant de se conformer à une règle il faut l'examiner et en peser soigneusement la valeur. Celle de l'alternance des rimes masculines et féminines était excellente à l'origine, elle est absurde aujourdui. Les poètes qui n'i ont pas obéi ont eu raison puisqu'elle est mauvaise, mais ils ont eu le grand tort d'i substituer le asard qui n'est pas un principe artistique. Cette règle était fondée sur la prononciation, comme il convient ; mais notre poésie a évolué et surtout notre langue a changé. La règle devait évoluer en même temps que la prononciation dont elle était l'interprète. Sont réputées rimes féminines toutes les finales terminées par un *e* muet et masculines toutes les autres. Cette différence était très réelle et très nette à l'époque où l'on prononçait tous les *e* à la fin des mots. Aujourdui on n'en prononce plus aucun à la pause ; ils ont disparu par évolution fonétique. En sorte qu'il n'i a plus la moindre différence sensible pour la finale entre *bagarre* et *asard*, entre *un dé* et *une idée*. Comme le disait déjà l'abbé d'Olivet au XVIII[e] siècle : « Nous écrivons *David* et *avide*, un *bal* et une *balle*, un *pic* et une *pique*, le *sommeil* et il *sommeille*, *mortel* et *mortelle*, un *froc* et il *croque*, etc. Jamais un aveugle de naissance ne soupçonnerait qu'il y ait une orthographe différente pour ces dernières syllabes, dont la désinence est absolument la même ».

La distinction établie par la règle n'existant plus aujour-

dui, cette règle est sans valeur. Mais l'évolution fonétique n'a-t-elle pas substitué une autre différence à celle-là? Est-ce que toutes les finales sont aujourdui masculines ? En aucune façon. La rime *il chante* était considérée comme féminine parce qu'elle se terminait par un *e* comme la plupart des mots féminins ; or la plupart des mots terminés par un *e* muet finissent dans la prononciation, après la chute totale de cet *e*, par une consonne. Ce sont là aujourdui les vraies rimes féminines, et tous les mots dont la prononciation se termine par une voyelle sont des rimes masculines. Le sentiment de cette distinction est très net chez le peuple qui dit couramment *l'air est fraîche*, *une centime*, *la moustique*, *la sulfate*, *une légume*, parce que les mots *air*, *centime*, *moustique*, *sulfate*, *légume* se terminent par une consonne ; tandis qu'il fait masculins des mots tels que *entrée*, comme le prouve entre autres choses l'ortografe *entrer du cirque*. Il en résulte que si je dis :

J'aime mieux i croire
Que d'i aller voir,

je fais deux vers de cinq sillabes qui riment richement, en rimes féminines. Il en résulte qu'une pièce comme celle-ci de Verlaine (*Romances sans paroles*), est rimée :

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du guet
Le chat de la mère Michel ;
François-les-bas-bleus s'en égaie.

La lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angélique
Verdissent sur le pauvre mur...

toute la pièce est ainsi ; ce sont d'excellentes rimes ; il i en a quelques-unes dans le reste du morceau qui sont mauvaises par la faute du poète, mais cela n'ôte rien au principe. Seulement l'alternance des rimes masculines et féminines que le poète a cru fonder sur l'ortografe n'a rien de réel. En fait il i a alternance dans la première strofe, non pas que les rimes féminines soient la première et la quatrième, mais la

première et la troisième. La deuxième strofe est tout entière en rimes féminines, malgré l'ortografe. De même la strofe suivante de Lamartine (*L'enthousiasme*) est tout entière en rimes féminines, ce qui est une négligence désagréable :

Ainsi quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur ;
Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un cœur mortel,
Comme un feu que la foudre allume,
Qui ne s'éteint plus, et consume
Le bûcher, le temple et l'autel.

Voici deux strofes consécutives du même poète (*La poésie sacrée*) qui sont toutes en rimes masculines :

Sur mes os consumés ma peau s'est désséchée ;
Les enfants m'ont chanté dans leurs dérisions ;
Seul, au milieu des nations,
Le Seigneur m'a jeté comme une herbe arrachée.

Il s'est enveloppé de son divin courroux ;
Il a fermé ma route, il a troublé ma voie ;
Mon sein n'a plus connu la joie,
Et j'ai dit au Seigneur : Seigneur, souvenez-vous.

Ce qu'il i a de plus beau peut-être dans les observances qui nous ont été léguées par l'usage, c'est que *ils essaient, ils paient* constituent une rime féminine, tandis que *ils s'élevaient, ils se mouvaient* font une rime masculine, *parce que ces derniers sont des imparfaits* ; cf. infra *Conclusion*, 1°.

Les deux classes actuelles ne recouvrent donc qu'en partie les deux classes anciennes. Les anciennes rimes féminines terminées par *voyelle* + *e* sont devenues masculines, les anciennes rimes masculines terminées par une consonne qui a continué à se prononcer sont devenues féminines. Malgré cela, dans le plus grand nombre des cas il n'i a rien de changé. Voici, par exemple, un passage de *Rolla* qui observait bien

l'alternance avec l'ancienne classification et qui continue à l'observer de la même manière avec la nouvelle :

Regrettez-vous le temps où d'un siècle barbare
Naquit un siècle d'or, plus fertile et plus beau ?
Où le vieil univers fendit avec Lazare
De son front rajeuni la pierre du tombeau ?
Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ;
Où sous la main du Christ, tout venait de renaître ;
Où le palais du prince et la maison du prêtre,
Portant la même croix sur leur front radieux,
Sortaient de la montagne en regardant les cieux ;
Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et St-Pierre,
S'agenouillant au loin dans leurs robes de pierre,
Sur l'orgue universel des peuples prosternés
Entonnaient l'hosanna des siècles nouveau-nés ;
Le temps où se faisait tout ce qu'a dit l'histoire ;
Où sur les saints autels les crucifix d'ivoire
Ouvraient des bras sans tache et blancs comme le lait ;
Où la Vie était jeune, — où la Mort espérait ?

Cette alternance produit un charme délicieux. Il est donc avantageux de continuer à l'observer, mais avec les modifications que nous avons indiquées, sans quoi elle disparaît en fait à tout moment.

Il n'en faut pas conclure qu'on ne doive jamais faire de poésies tout entières en rimes masculines ou en rimes féminines. Toutes les règles de la poésie peuvent et doivent être violées en vue d'un effet à produire. Le charme de l'alternance est dû à la variété qui en résulte, mais si l'on veut produire une impression d'uniformité, de monotomie, si l'on veut peindre un état ou une situation qui ne change pas, la non alternance des rimes se recommande entre autres procédés. Voici un exemple où Verlaine (*Romances sans paroles*) a cherché et obtenu cet effet ; le morceau est tout en rimes féminines ; il en résulte une impression de monotonie, d'uniformité, à laquelle se joint, grâce au doux pro-

longement dû à la consonne finale de ces rimes, un effet de mélancolie qui concorde avec l'idée exprimée. La pièce est d'ailleurs mal écrite :

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future !

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où tremblote à travers un jour trouble
L'ariette, hélas ! de toutes lyres !

O mourir de cette mort seulette
Que s'en vont, cher amour qui t'épeures,
Balançant jeunes et vieilles heures !
O mourir de cette escarpolette !

Dans la pièce suivante le prolongement des rimes féminines, semblable au bruit d'une corde qui vibre et retentit encore après que l'archet l'a quittée, fournit une expression de douceur qui est parfaitement en concordance avec l'idée ; mais la troisième strofe, dont les rimes sont en réalité masculines, fait tache dans le tableau :

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,

Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise

(Verlaine, *Mandoline*).

Il i a une chanson attribuée à Malherbe qu'il convient de rappeler ici. Ses rimes, toutes féminines, en font une sorte de berceuse. La présence de plusieurs vers de 9 sillabes ritmés à 3, 3, 3 renforce encore cet effet :

L'air est plein d'une haleine de roses :
Tous les vents tiennent leurs bouches closes,
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelqu'amour plus que pour luire au monde.

On diroit à lui voir sur la tête
Ses rayons comme un chapeau de fête,
Qu'il s'en va suivre en si belle journée
Encore un coup la fille de Pénée.

Toute chose aux délices conspire,
Mettez-vous en votre humeur de rire;
Les soins profonds d'où les rides nous viennent,
A d'autres ans qu'aux vôtres appartiennent.

Il fait chaud : mais un feuillage sombre
Loin du bruit nous fournira qnelque ombre
Où nous ferons parmi les violettes
Mépris de l'ambre et de ses cassolettes.

Il est bien évident qu'une pièce toute en rimes masculines produirait un effet opposé. Verlaine paraît s'i être trompé dans la strofe suivante (*Romances sans paroles*) où il semble avoir voulu peindre la langueur, la mélancolie et la monotonie; il n'i a réussi en rien :

L'allée est sans fin
Sous le ciel, divin
D'être pâle ainsi!
Sais-tu qu'on serait
Bien sous le secret
De ces arbres-ci ?

ces vers sautillants de cinq sillabes et ces rimes sèches produisent le contraire de l'effet cherché.

L'autre point que nous avons à considérer, c'est l'assonance des rimes successives, que les poètes soigneux évitent métodiquement et avec raison, car elle engendre une monotonie désagréable et antiartistique ; c'est le défaut des exemples suivants :

Une clarté d'en haut dans mon sein descendit,
Me tenta de bénir ce que j'avais maudit;
Et, cédant sans combattre au souffle qui m'inspire,
L'âme de la raison s'élança de ma lyre

(LAMARTINE, *L'homme*).

On en trouverait une dizaine d'exemples dans la même pièce qui n'a pas trois cents vers.

J'aurais dû, — mais, sage ou fou,
A seize ans on est farouche, —
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

On eût dit un coquillage ;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le feuillage

(HUGO, *La coccinelle*) ;

cette dernière strofe est la pire des deux parce que ses rimes sont à la fois assonantes et du même sexe. Il en est de même des exemples suivants :

L'Océan s'entrouvrit, et dans sa nudité
Radieuse, émergeant de l'écume embrasée,
Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité

(HEREDIA, *La naissance d'Aphrodité*).

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée

Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Champmêlé

(Boileau).

La vie a dispersé, comme l'épi sur l'aire,
Loin du champ paternel les enfants et la mère,
Et ce foyer chéri ressemble aux nids déserts
D'où l'hirondelle a fui pendant de longs hivers

(Lamartine, *Milly*).

Quand de ses souvenirs la France dépouillée,
Hélas! aura perdu sa vieille majesté,
Lui disputant encor quelque pourpre souillée
Ils riront de sa nudité !
Nous, ne profanons point cette mère sacrée.
Consolons sa gloire éplorée.
Chantons ses astres éclipsés

(Hugo, *Odes et ballades*).

Mais cette règle est comme les précédentes, le poète a le droit et le devoir de la violer parfois en vue d'un effet. D'abord effet de monotonie :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
« Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant

(Verlaine, *Poèmes saturniens*).

Une impression analogue peut être obtenue par la répétition, non pas constante, mais seulement fréquente des mêmes rimes ou de rimes assonant entre elles. C'est le cas dans les deux pièces suivantes :

Une aube affaiblie
Verse par les champs

La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges *rêves*,
Comme des sol*ei*ls
Couchants sur les gr*è*ves,
Fantômes verm*ei*ls,
Défilent sans tr*è*ves,
Défilent, par*ei*ls
A des grands sol*ei*ls
Couchants sur les gr*è*ves

(Id., *ibid.*).

Les uit premiers vers sont sur deux rimes ; les uit derniers assonent entre eux. L'effet produit par les rimes est renforcé par la répétition à l'intérieur des vers des mêmes séries de sons ou des mêmes mots, c'est-à-dire par la répétition des mêmes impressions. De tout cela sort un effet de monotonie, et par suite, dans le cas particulier, de tristesse et de mélancolie.

L'autre pièce, bien connue, est d'une facture plus compliquée :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie.

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine

(Id., *Romances sans paroles*).

Sans entrer dans le dernier détail de l'analise, voici les principaux éléments qui entrent en jeu dans cette pièce. D'abord la répétition des mêmes voyelles dans l'intérieur des vers et à la rime, chaque strofe ayant le même mot comme première et dernière rime, renforcé par la troisième rime:

Il pl*eu*re dans mon *cœur*
... lang*ueur*
... *cœur*
Je pl*eu*re sans raison
Dans ce *cœu*r qui s'é*cœu*re...
C'est b*ie*n la pire p*eine*... etc.

De là l'impression de monotonie. En outre le mouvement saccadé, sautillant et continu de la pluie est exprimé tout le long de la pièce par la répétition des consonnes. La pluie fisique est surtout peinte par la combinaison des occlusives et des liquides :

I*l pl*eure dans mon *c*œur
*C*omme i*l pl*eut sur *l*a vi*ll*e,
*Q*ue*ll*e est cette *l*angueur
*Q*ui *p*énètre mon *c*œur ?

Dans la strofe suivante, la pluie morale est surtout exprimée par la combinaison des occlusives et des sifflantes :

Il *p*leure *s*ans raison
Dans *ce c*œur *q*ui *s*'écœure
*Q*uoi ! nulle *t*rahison ?
*Ç*e *de*uil est *s*ans raison ;

et de même dans la strofe suivante. Enfin l'affluence des labiales *p, b*, répand dans toute la pièce comme une note sanglotante, cf. 2e partie, p. 268 à 272 ; et la seconde rime de chaque

strofe, qui n'a pas de correspondante, mais rappelle en général par sa voyelle une autre rime, une autre note de la pièce : *ville-pluie*, *écœure-cœur*, *toits-pourquoi*, donne à tout le morceau quelque chose de vague et d'imprécis.

« La rime répétée multipliant ses consonances uniformes représente en quelque sorte les modulations ou les variations d'un thème unique », remarque M. Ch. Comte, *Les stances libres dans Molière*, p. 57, à propos d'*Amphitryon*. Les trois passages de cette pièce que nous citons ci-après sont indiqués par lui :

Ce ne sont point des badinages.
Le moi que j'ai trouvé tantôt
Sur le moi qui vous parle a de grands avantages ;
Il a le bras fort, le cœur haut :
J'en ai reçu des témoignages ;
Et ce diable de moi m'a rossé comme il faut :
C'est un drôle qui fait des rages.

(MOLIÈRE, *Amphitryon*, II, 1).

C'est avec droit que mon abord vous chasse
Et que de me fuir en tous lieux
Votre colère me menace :
Je dois vous être un objet odieux :
Vous devez me vouloir un mal prodigieux ;
Il n'est aucune horreur que mon forfait ne passe,
D'avoir offensé vos beaux yeux.
C'est un crime à blesser les hommes et les Dieux,
Et je mérite enfin, pour punir cette audace,
Que contre moi votre haine ramasse
Tous ses traits les plus furieux.
Mais mon cœur vous demande grâce...

(*Ibid.*, II, 6) ;

« la rime a suivi jusqu'au bout les répétitions d'une même idée » (Ch. Comte, p. 57).

La reproduction des mêmes rimes dans le même ordre peut servir à reausser le parallélisme de deux développements :

Amph. — Est-ce que du retour que j'ai précipité
Un songe, cette nuit, Alcmène, dans votre âme
A prévenu la vérité ?
Et que m'ayant peut-être en dormant bien traité,
Votre cœur se croit vers ma flamme
Assez amplement acquitté ?
Alc. — Est-ce qu'une vapeur, par sa malignité,
Amphitryon, a dans votre âme
Du retour d'hier au soir brouillé la vérité ?
Et que du doux accueil duquel je m'acquittai
Votre cœur prétend à ma flamme
Ravir toute l'honnêteté ?

(*Ibid.*, II, 2).

Même effet produit par des rimes assonant toutes entre elles ou du moins se rappelant les unes les autres, car l'*è* et l'*é* n'assonent pas puisqu'ils n'ont pas le même timbre, mais se rappellent nettement :

Nègres de Saint-Dom*in*gue, apr*è*s comb*ien* d'ann*ée*s
De farouche silence et de stupidit*é*,
Vos peuplades sans nombre, au sol*ei*l enchaîn*ée*s,
Se sont-*e*lles de t*e*rre enf*in* déracin*ée*s
Au souffle de la h*ai*ne et de la libert*é* ?
C'est ainsi qu'aujourd'hui s'év*ei*llent tes pens*ée*s,
O Rolla ! c'est ainsi que bondissent tes fers,
Et que devant tes yeux des torches insens*ée*s
Courent à l'infini, traversant les dé*s*erts

(Musset, *Rolla*).

De même une accumulation de faits analogues, une énumération d'idées parallèles sera bien mise en relief par des rimes assonant ou se rappelant :

L'impie Achab détruit, et de son sang tremp*é*
Le champ que par le meurtre il av*oi*t usurp*é* ;
Pr*è*s de ce champ fatal Jézabel immol*ée*,
Sous les p*ie*ds des chevaux cette r*ei*ne foul*ée*,
Dans son sang inhum*ain* les ch*ien*s désalt*é*r*é*s,
Et de son corps hideux les membres déchir*é*s ;

Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue ;
Elie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée ;
Les morts se ranimant à la voix d'Elisée

(Racine, *Athalie*, I, I).

Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée :
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée ;
Que ses ressentiments doivent être effacés ;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connoître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été ;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père ;
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager

(Id., *Andromaque*, IV, I).

Je ne crois pas que sur la terre
Il soit un lieu d'arbres planté
Plus célébré, plus visité,
Mieux fait, plus joli, plus hanté,
Mieux exercé dans l'art de plaire,
Plus examiné, plus vanté,
Plus décrit, plus lu, plus chanté,
Que l'ennuyeux parc de Versailles

(Musset, *Sur trois marches de marbre rose*).

Quand il passait devant les vieillards assemblés,
Sa présence éclairait ces sévères visages ;
Par la chaîne des mœurs pures et des lois sages
A son cher Danemark natal il enchaîna
Vingt îles, Fionie, Arnhout, Folster, Mona ;
Il bâtit un grand trône en pierres féodales ;
Il vainquit les saxons, les pictes, les vandales,

Le celte, et le borusse, et le sl*a*ve aux ab*ois*,
Et les peuples hag*a*rds qui hurlent dans les bois

(Hugo, *Le parricide*).

Et maintenant que l'homme avait vid*é* son verre,
Qu'il ven*ai*t dans un bouge, à son heure derni*è*re
Chercher un lit de mort où l'on pût blasphém*er* ;
Quand tout était fini, quand la nuit éternelle
Attend*ai*t de ses jours la dernière étincelle,
Qui donc au moribond os*ai*t parl*er* d'aim*er* ?

(Musset, *Rolla*).

La même impression d'insistance et d'accumulation peut être produite par les rimes léonines :

Le peuple est mutin*é*, nos amis assembl*és*,
Le tyran effray*é*, ses confidents troubl*és*

(Corneille).

Et quoi que nous dis*ions*, et quoi que nous song*ions*,
Les euménides s*on*t dans les relig*ions*

(Hugo, *Fraternité*).

Les exemples suivants sont un peu plus compliqués. Ce ne sont plus toutes les rimes qui se rappellent, mais seulement la majorité des rimes ; mais la note de leurs voyelles se répercute à l'intérieur des vers dans toute la tirade :

Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madel*ei*ne ?
Où donc vibre dans l'*ai*r une voix plus qu'hum*ai*ne ?
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ?
La Terre est aussi vi*ei*lle, aussi dégénér*ée*,
Elle branle une t*ê*te aussi désespér*ée*
Que lorsque Jean parut sur le sable des mers,
Et que la moribonde, à sa parole s*ain*te
Tressaillant tout à coup comme une femme enc*ein*te,
Sentit bondir en *e*lle un nouvel univers.
Les jours sont revenus de Claude et de Tibère ;
Tout ici, comme alors, est mort avec le temps,
Et Saturne est au bout du sang de ses enfants ;
Mais l'espérance hum*ai*ne est lasse d'être mère,

Et le s*ein* tout meurtri d'avoir tant allait*é*,
Elle f*ai*t son repos de sa stérilit*é*

(Musset, *Rolla*).

L'idée d'accumulation appelle naturellement l'idée d'insistance ; on insiste sur une idée en la répétant sous des formes différentes, mais analogues, en accumulant les faits identiques, les arguments parallèles. Nous avons déjà vu que l'insistance se peint en accumulant les répétitions et les rappels des mêmes sons à l'intérieur des vers ; mais la rime est la place où les sons sont le plus en relief; c'est donc la meilleure place pour les mettre en lumière. Le moyen le plus élémentaire d'insister par la rime est d'i répéter le même mot.

..... On les fera passer pour cornes,
Dit l'animal craintif, et cornes de licornes

(La Fontaine).

Un moyen plus compliqué mais plus artistique d'insister est de mettre à la rime des rappels de sons et de les répercuter dans l'intérieur des vers :

Trois ans, — les trois plus beaux de la b*e*lle jeun*e*sse, —
Trois ans de volupt*é*, de délire et d'ivr*e*sse,
All*ai*ent s'évanouir comme un songe lég*er*,
Comme le chant loint*ain* d'un oiseau passag*er*.
Et cette triste nuit, — nuit de mort, — la derni*è*re, —
Celle où l'agonisant fait encor sa pri*è*re,
Quand sa l*è*vre est mu*e*tte, — où, pour le condamn*é*,
Tout *e*st si pr*è*s de Dieu, que tout est pardonn*é*, —
Il ven*ai*t la pass*er* chez une fille infâme

(Musset, *Rolla*).

Quand le développement a une certaine étendue, il peut i avoir plusieurs séries de rimes qui assonent entre elles ou se rappellent. Tel le passage suivant du discours de Thémistocle où il n'i a guère que des rimes en *é* (*è*) et en *i*, ce qui est un moyen d'accumuler les arguments et de les rendre plus frappants, de les marquer chacun davantage. Il faut noter en

outre que dans ce cas particulier les voyelles des rimes sont des voyelles claires, c'est-à-dire incisives :

Eurybiade, à qu*i* Pallas conf*ie* Ath*è*ne,
Noble Adymanthe, fils d'Oc*y*re, capit*ai*ne
De Cor*in*the, et vous tous, pr*in*ces et chefs, sach*ez*
Que les dieux sont sur nous à cette heure panch*és* ;
Tandis que ce cons*ei*l hés*i*te, attend, var*ie*,
Je vois p*oin*dre une larme aux yeux de la patr*ie* ;
La Gr*è*ce en deuil chancelle et cherche un p*oint* d'app*ui*.
Rois, je sens que tout ment, dem*ain* trompe aujourd'h*ui*,
Le jour est louche, l'*air* est fuyant, l'onde est lâche ;
Le sort est une m*ain* qui nous t*ien*t, puis nous lâche ;
J'est*i*me peu la vague instable, mais je d*is*
Qu'un gouffre est m*oins* mouvant sous des p*ie*ds plus hard*is*
Et qu'il faut traiter l'eau comme on tr*ai*te la v*ie*,
Avec force et déd*ain* ; et, n'ayant d'autre env*ie*
Que la bataille, ô grecs, je la voudr*ai*s tent*er* !
Il est temps que les cœurs renoncent à dout*er*,
Et tout sera perdu, peuple, si tu n'opposes
La fermeté de l'homme aux trahisons des choses.
Nous sommes de fort près par Némés*i*s suiv*is*,
Tout penche, et c'est pourquoi je vous d*is* mon av*is*.
Restons dans ce détroit. Ce qu*i* me déterm*i*ne,
C'est de sauver Mégare, Eg*i*ne et Salam*i*ne,
Et je trouve prudent en même temps que f*ier*
De protég*er* la terre en défendant la mer

(Hugo, *Le détroit de l'Euripe*).

Nous n'avons marqué parmi les toniques que les *e* (*é*, *è*, *è*^{n}) et les *i*. Mais à i regarder de plus près on trouve une série d'éclatantes *a* qui préparent et entourent la rime *lâche* : Je v*oi*s poindre une l*a*rme..., la v*a*gue inst*a*ble, — quelques *ó* qui préparent la rime *opposes, choses* : Et qu'il f*au*t traiter '*eau*..., enfin des répétitions plus isolées : je s*ens* que tout m*ent*..., Le j*our* est l*ou*che..., prud*ent* en même t*em*ps..., en défend*ant*..., — deux premiers émistiches rimant ensemble :

Tout penche, et c'est pourqu*oi*.....
Restons dans ce détr*oi*t.....

Dans l'exemple suivant il i a encore plus de variété parce qu'il est plus long et que les idées i sont plus diverses. Nous i trouvons des rimes en voyelles claires et d'autre part en voyelles sombres suivant les nuances d'idées exprimées ; c'est dans la pièce de Hugo intitulée *Quelqu'un met le holà* :

1° Discours des lions aux rois :

Rois, l'échevèlement que notre t*ê*te ép*ai*sse
Secoue en sa col*è*re est de la m*ê*me esp*è*ce
Que l'avalanche énorme et le torrent des m*on*ts.
. . . .
V*ous*, et vos légi*ons*, v*ous*, et vos escadr*ons*,
Quand n*ous* y penser*ons* et quand n*ous* le voudr*ons*,
O pr*in*ces, nous fer*ons* de cela des squel*e*ttes.
Lâches vous frisson*nez* devant des amul*e*ttes ;
Mais n*ous* les seuls puiss*ant*s, n*ous* m*aî*tres des sommets,
Nous rugiss*ons* touj*ou*rs et ne pri*ons* jam*ais* ;
Car n*ous* ne craign*ons* ri*en*. Puisqu'on nous a f*ai*t b*ê*tes,
N'importe qui peut bi*en* exist*er* sur nos t*ê*tes
Sans que n*ous* le sachi*ons* et que n*ous* y songi*ons*.
Vous les rois, le ciel noir, pl*ein* de religi*ons*,
Vous voit, m*ains* j*oin*tes, vils, prostern*é*s dans la p*ou*dre ;
Mais, t*ou*t rempli qu'il *est* de temp*ê*te et de f*ou*dre,
De ray*ons* et d'écl*ai*rs, il ne sait pas si n*ous*,
Qui sommes les li*ons*, nous av*ons* des gen*ou*x.

Il i a dans ce morceau deux notes principales, l'une claire *(è, é)*, et l'autre sombre *(ou, on)* qui convient parfaitement à l'expression d'un sourd grondement. Il faut i ajouter quelques répétions d'éclatantes : Que l'aval*an*che énorme et le torr*en*t.., — Vous les r*oi*s, le ciel n*oi*r..., Vous v*oit*..., — enfin des premiers émistiches rimant ou assonant ensemble :

Vous, et vos légions...
Quand nous y penserons...
O princes, nous ferons... —
Car nous ne craignons rien...
N'importe qui peut bien...

2° Discours de Dieu aux lions :

Vous *ê*tes les lions, moi je suis Dieu. Crin*iè*res,
Ne vous hériss*ez* pas, je vous t*iens* prisonn*iè*res.

Toutes vos griffes sont devant mon doigt lev*é*,
Ce qu'*est* sous une meule un gr*ain* de sénev*é*;
Je tol*è*re les rois comme je vous tol*è*re ;
La grande patience et la grande col*è*re,
C'est moi. J'ai mes dess*ein*s. Brutes et rois, tyrans,
Trembl*ez*, eux les mangeurs et vous les dévorants.
Sach*ez* que je suis là. J'ab*ai*sse et j'humilie ;
Je t*ien*s, je tords, je courbe, et je lie et délie
La vague adriatique et le vent syri*en* ;
Je suis celui qui pr*ou*ve à t*ou*s qu'ils ne sont rien;
Je suis toute l'aurore et je suis toute l'*om*bre;
Je suis celui qui sème au hasard et sans n*om*bre,
Et qui, lorsqu'il lui plaît, donne des milli*ons*
D'astres au firmament et de p*ou*x aux li*ons*.

Nous avons là successivement toutes les notes : claire (*é*, *è*), éclatante (*a*, *an*), aiguë (*i*), sombre (*ou*, *on*), cette dernière étant réservée comme il convient à la menace finale sous forme d'un sourd grondement. Nous n'avons marqué dans le texte, pour n'en pas compliquer l'aspect, que deux notes, la claire et la sombre. La note éclatante apparaît surtout dans les vers :

La gr*an*de pati*en*ce et la gr*an*de colère,
C'est m*oi*. J'ai mes desseins. Brutes et r*oi*s, tyr*an*s,
Tremblez, eux les mang*eu*rs et vous les dévor*an*ts.
Sachez que je suis l*à*. J'abaisse et j'humilie ;
Je tiens, je tords, je courbe, et je lie et délie
La v*a*gue adriatique et le v*en*t syrien.

La note aiguë commence à :

........J'abaisse et j'humil*ie*;
Je tiens, je tords, je courbe, et je l*ie* et dél*ie*
La vague adriat*i*que et le vent syrien,

et se poursuit presque jusqu'à la fin par : Je su*i*s... quatre fois répété, et par : Et qu*i*...
On pourrait relever enfin pour être complet (car cette observation rentre dans un chapitre précédent) les répétitions de consonnes qui contribuent aussi à insister sur chaque idée : *J*e *t*iens, *j*e *t*o*r*ds, *j*e cou*r*be, etc.

TROISIÈME PARTIE

L'ARMONIE

DU VERS FRANÇAIS

« Le caractère agréable ou désagréable des sensations est réglé par des lois scientifiques qu'il ne serait pas impossible de déterminer un jour ».

(M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*).

Tout le monde parle de l'armonie des vers en ce sens que chacun dit parfois: Ce vers est très armonieux, ou ce vers n'est pas armonieux. Demandez aux personnes qui paraissent être les plus compétentes en ces matières sur quoi elles fondent de pareils jugements. Elles vous répondront que c'est affaire de sentiment. Ce sentiment est-il précis? Non; car il diffère d'une personne à une autre et chez la même personne suivant les circonstances ou les dispositions d'esprit. Un vers dit d'une certaine manière paraîtra armonieux à beaucoup de personnes qui le trouveront inarmonieux s'il est dit autrement. Prenez deux vers au asard et demandez lequel des deux est le plus armonieux; vous verrez la plupart de vos interlocuteurs fort embarrassés et parmi les personnes qui se décideront à prendre parti, à peu près la moitié seront en faveur de l'un, et l'autre moitié en faveur de l'autre. Ce sentiment est donc beaucoup trop vague pour pouvoir servir de critérium.

Les traités de versification française, quand ils parlent de l'armonie, répètent en général le précepte de Boileau:

Fuyez des mauvais sons le concours odieux,

ce qui veut dire, en interprétant ce vers de la façon la plus favorable: faites des vers armonieux. Mais en quoi cela consiste-t-il? Boileau ne paraît pas l'avoir bien su lui-même, car beaucoup de ses vers sont totalement dépourvus de toute espèce d'armonie; tel, sans aller chercher plus loin, le second de l'*Art poétique*:

Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.

Il faut pourtant remarquer qu'il i a certains vers, en fort petit nombre, que l'on s'accorde presque unanimement à trouver merveilleusement armonieux :

.... de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée

(Racine).

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus..................

(Lamartine).

On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère

(Racine).

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle

(Hugo).

Voici la verte Ecosse et la brune Italie

(Musset).

Booz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle

(Hugo).

La généralité du sentiment qui considère ces vers comme particulièrement armonieux doit reposer sur quelque chose de réel. En les examinant de près on doit pouvoir trouver en eux en quelque sorte le substratum de ce sentiment. Ce n'est évidemment pas l'idée qu'ils expriment ; il n'i a guère que le troisième que l'on pourrait déclarer beau à cet égard. Le second et surtout le cinquième, qui ne contient que des noms propres et leurs épitètes, ne signifient même à peu près rien. Ce n'est pas non plus que les poètes i aient évité la répétition des mêmes consonnes : le second contient 3 *s*, 4 *r*, et 3 *l* ; le troisième 3 *l*, 3 *r*, 2 *s*, 2 *m*, 2 *c* ; le quatrième 4 *f*, 3 *r*, 3 *d*, 2 *t*. Ce n'est pas le ritme ; nous avons dans ces vers les principaux tipes ritmiques de l'alexandrin classique, et la preuve que ce n'est pas là ce qui rend un vers armonieux, c'est qu'il i a un si grand nombre de vers ritmés de la même manière qui n'exercent pas le moindre charme sur notre

oreille. Quel est donc le seul élément commun à ces différents vers ? la musique ; une musique vague et rudimentaire, mais pourtant délicieuse. Elle est produite évidemment par les voyelles, sons qui, nous l'avons déjà vu, peuvent dans une certaine mesure être considérés comme des notes.

Mais tous les vers de douze sillabes ont douze de ces sortes de notes ; comment se fait-il qu'ils ne soient pas tous également armonieux ? La réponse est évidente : c'est que ce ne sont pas les mêmes notes et qu'elles ne sont pas disposées de la même manière. Pour prendre une comparaison dans un art différent de la poésie, la musique proprement dite, choisissez dans un beau morceau une suite de douze notes, brouillez-les et mettez-les dans un ordre quelconque, vous obtiendrez la plupart du temps quelque chose de tout à fait incoérent.

Il faut que ces voyelles se suivent dans un certain ordre : voilà tout le secret de l'armonie du vers français. Mais énoncer ce jugement, ce n'est pas dévoiler le secret. Les vers précédemment cités ne présentent pas les mêmes voyelles dans le même ordre. Les deux premiers ont cependant quelque chose de commun qu'il est bon d'examiner de près. Ils sont tous deux divisés par le ritme en groupe de trois sillabes ; or dans le premier les trois voyelles du troisième groupe sont la répétition dans le même ordre des trois voyelles du premier : *u u ü* | *u u ü*. Dans le second vers les trois dernières voyelles du second émistiche reproduisent à peu près les trois dernières voyelles du premier. La dernière est nasale, mais elle a à peu près le même substratum oral *ò* que celle à laquelle elle correspond : *è ò ò* | *é ò ò*^{n}. Cela suffit-il ? évidemment non, puisque des vers qui présentent la même reproduction exacte où à peu près de trois sons ne sont pas particulièrement armonieux :

Là le coteau poursuit le coteau qui recule

(Lamartine).

D'ailleurs les cinq autres vers que nous avons cités ne présentent pas le même fénomène ; et pour prendre de nouveau une comparaison à la musique, que penserait-on d'un frag-

ment de douze notes dans lequel l'auteur, après avoir porté toute son attention sur le choix et la disposition de six notes, aurait laissé au asard le soin de déterminer et d'ordonner les six autres? Il paraît donc nécessaire que les deux autres groupes de trois voyelles concourent pour une part égale à l'armonie de l'ensemble. Pourtant ils ne se reproduisent pas de la même manière ; mais nous avons vu dans le second vers que la reproduction n'était qu'approximative. Cela doit suggérer l'idée de rechercher si une simple correspondance de sons de même nature ou de même qualité ne produirait pas un effet analogue à celui qui résulte de la reproduction proprement dite. Les deux mesures que nous avons laissées de côté dans le second vers paraissent confirmer cette ipotèse : *sur la pla-* | *où la mer* fournissent les voyelles *ü a a* | *u a è*. Le premier groupe contient une voyelle palatale suivie de deux voyelles non palatales; le second groupe contient une voyelle palatale précédée de deux voyelles non palatales. C'est bien ce que nous avait donné *vous mourû-* | *où vous fû-*, deux voyelles non palatales suivies d'une voyelle palatale. Seulement dans le cas que nous considérons maintenant l'ordre des fonèmes est renversé d'un groupe à l'autre. Dans les deux groupes *-ge sonore* | *de Sorrente* il n'i avait pas de voyelle palatale, mais une certaine voyelle *ė* suivie d'une autre voyelle *ò* répétée ; c'est quelque chose d'analogue évidemment. Il semble que ces constatations nous font pénétrer plus avant dans la nature de ces groupes de 3 voyelles, et qu'ils sont constitués en dernière analise par un élément d'une certaine nature et deux éléments d'une certaine nature différente. Si nous examinons les deux groupes laissés de côté dans le premier vers : *-tes aux bords* | *-tes laissée,* nous i trouvons bien encore une voyelle commune *é*, mais les deux autres ne se correspondent pas, elles s'opposent, les unes n'étant point palatales tandis que les autres le sont : *é ó ò* | *é è é*. Dans les deux groupes *sur la pla* | *où la mer* nous avions trouvé opposition dans l'ordre des éléments, ici nous trouvons opposition dans leur nature : ce second fénomène ne doit pas plus nous surprendre que le premier.

Voyons si les résultats obtenus s'appliquent aux autres vers que nous avons cités :

> On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère.

Les groupes de trois voyelles se correspondent bien deux à deux, l'ordre des éléments i étant renversé : u^n $è^n$ *i* | *è i a* || *é a è* | *è a è*.

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle.

Ici il i a une difficulté : les deux derniers groupes *é u è* | *a ò è* se correspondent bien en ordre inverse, mais les deux premiers ne se correspondent pas. Dans le premier la voyelle palatale est entre les deux autres, dans le second elle les suit.

> Voici la verte Ecosse et la brune Italie.

Difficulté analogue : *a i a* et *è é ò* ne se correspondent pas.

Faut-il en conclure que nous nous sommes engagé sur une mauvaise voie et que les correspondances que nous avions relevées et qui semblaient expliquer ce que nous cherchons, étaient dues à un pur asard ? Avant d'abandonner la question, il sera prudent de l'examiner de plus près et de s'assurer que nous n'avons négligé aucun de ses éléments.

Pourquoi, lorsque nous avons étudié les deux premiers vers, avons-nous considéré leurs voyelles par groupes de trois, plutôt que par groupes de quatre ou de deux ou de six ? parce que nous nous sommes laissé guider par le ritme qui divise ces deux vers en quatres tranches égales et que nous avions été frappé de la correspondance vocalique de deux de ces tranches dans le second vers : *-ge sonore* | *de Sorrente*. Mais dans le premier vers nous avions quatre sillabes de suite se correspondant dans les deux émistiches : *vous mourûtes* | *où vous fûtes*. Ne pouvions-nous pas dire qu'il i a dans ce vers deux groupes de quatre sillabes se reproduisant et deux groupes de deux sillabes *aux bords* | *laissée* se correspondant par opposition ? Rien ne nous prouve en effet à priori que les voyelles doivent se grouper pour l'armonie comme pour le ritme. Le second vers ne s'accommode pas de cette division en 4, 2-4, 2 car si *sonore* et *Sorrente* se correspondent bien, *sur la plage* et *où la mer de* ne se correspon-

dent pas. Mais un groupe de quatre sillabes équivaut évidemment à deux groupes de deux sillabes. N'est-ce pas par groupes de deux que les voyelles se correspondent ?

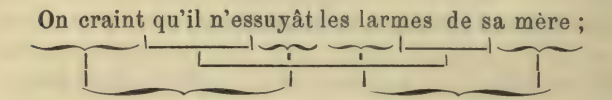
Premier vers : *u u* | *u u* || *ü ė* | *ü ė* || *ó ò* | *è é.*

Le deuxième vers s'accommode aussi de cette division, mais les groupes qui se correspondent ne sont pas disposés dans le même ordre dans chaque émistiche

sur la | *mer de* || *plage* | *où la* || *sonore* | *Sorrente* ;

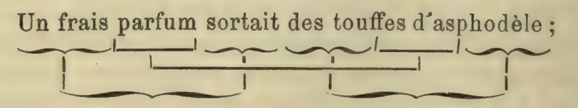
cette correspondance n'est pas facile à saisir.

On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère ;



ceci va bien : les deux divisions extrêmes de chaque émistiche se correspondent entre elles et les deux divisions intermédiaires s'opposent l'une à l'autre ; le rapport est facile à saisir.

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ;



même observation.

Voici la verte Écosse et la brune Italie
a i a è é ò é a ü i a i

Les quatres premières divisions et la sixième se reproduisent très bien, mais la cinquième est d'un tipe différent.

Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle ;
é ü ė a è è^{n} *ė ė ö u è è*

même observation : la cinquième division ne correspond à aucune des cinq autres.

Résumons : la division en groupes de trois dont s'accommodent bien les trois premiers vers ne convient pas au qua-

trième, la division en groupes de deux dont peuvent s'accommoderles quatres premiers ne convient ni au cinquième ni au septième. Inutile d'examiner les divisions en groupes de quatre ou en groupes de six, puisque ce sont des multiples de la division en groupes de deux.

Nous savons qu'au point de vue du ritme les vers ne sont pas tous divisés de la même manière ; pourquoi, en ce qui concerne l'armonie, n'i aurait-il qu'un seul tipe ? Le deuxième vers qui s'accommode si bien de la division en groupes de trois voyelles tandis que la correspondance des groupes de deux voyelles i est à peu près insaisissable est précisément divisé par le ritme en groupes de trois sillabes. Le quatrième vers n'est pas divisible en groupes de trois voyelles tandis que la correspondance des groupes de deux i est très claire ; or le ritme divise précisément ses sillabes en 4, 2-2, 4, c'est-à-dire en groupes de deux ou en multiples de deux. Le cinquième vers n'est divisible ni en groupes de trois voyelles ni en groupes de deux ; mais comment est-il ritmé ? en 2, 4-3, 3 :

Voici la verte Écosse et la brune Italie ;
a i a è é ò é a ü i a i

or les trois premiers groupes de deux sillabes se correspondent parfaitement et il en est de même des deux groupes de trois voyelles du second émistiche. Le même sistème très clair convient aussi très bien au sixième et au septième vers qui sont ritmés de la même manière.

Voilà le secret de l'armonie du vers français : elle résulte de la correspondance des voyelles groupées par deux ou par trois, les deux sistèmes pouvant se rencontrer dans le même vers. L'armonie étant l'effet produit sur l'oreille par certaines correspondances de sons groupés d'une certaine manière, n'existe pas en deors de l'oreille qui la perçoit. S'il n'i a pas d'oreille pour entendre ces sons, les grouper et les comparer, l'armonie n'existe pas. Sans doute il en reste le substratum, elle subsiste en puissance, mais elle n'a de réalité qu'à condition d'avoir une réalisation. Les deux principales opérations qu'exécutent l'oreille et l'esprit pour arriver à percevoir l'ar-

monie sont le groupement des voyelles et la comparaison des groupes. Si les groupes qui se correspondent se suivent immédiatement ou sont disposés d'une façon simétrique, une oreille délicate et un peu exercée perçoit instantanément leur correspondance et par conséquent est satisfaite : c'est dire que le vers est armonieux. Si la correspondance n'existe pas, le vers n'a pas d'armonie ; si les groupes qui se correspondent ne sont pas disposés d'une façon simétrique, l'oreille aura grand peine à en percevoir les rapports et le vers sera peu armonieux. Il résulte évidemment de là que moins il i aura de groupes dans un vers plus il sera facile à l'oreille de saisir leurs rapports et leurs correspondances, et d'autre part que plus il i aura de groupements possibles, plus il i aura de chances pour que l'oreille saisisse au moins l'un d'entre eux. Mais qu'est-ce qui détermine les groupes ? l'oreille ; et qu'est-ce qui la guide dans ce travail ? les divisions les plus marquées du vers, celles qui sont dues aux césures ou coupes, aux accents ritmiques ou toniques. Donc, puisque l'armonie est d'autant plus grande qu'elle est plus facile à saisir, les vers les plus armonieux sont ceux dans lesquels les groupements de voyelles coïncident avec les groupements de sillabes déterminés par le ritme ; ce ne sont que des oreilles très fines et très perfectionnées qui peuvent arriver à saisir les rapports de groupements différents.

La nature des voyelles nous est connue depuis la deuxième partie, et nous savons exactement quelles sont celles qui se correspondent et celles qui s'opposent. Mais, avant d'aborder l'étude des exemples, il est bon d'insister un peu sur la façon dont les voyelles se groupent au point de vue de l'armonie et sur la structure des divers groupements.

Nous venons de voir qu'elles vont par trois, par deux, par quatre multiple de deux, ou par six multiple de deux et de trois. Nous appellerons les groupes de trois des *triades*, les groupes de deux des *diades*, les groupes de quatre des *tétrades* et les groupes de six des *exades*.

La triade a un sens, une direction dont le point de départ est marqué par la place du son qui est seul de son espèce.

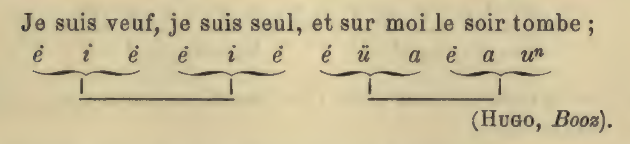
Elle est *progressive* si ce son unique est le premier des trois, *régressive* s'il est le dernier, *embrassée* s'il est entre les deux autres. Dans ce vers de M. de Heredia :

> Tu revois ta jeunesse et ta chère villa,
> *ü ė a   a ė è   é a è   ė i a*

la première est progressive, la deuxième est régressive, et les deux autres embrassées.

Dans les triades composées de trois voyelles de la même classe, de trois voyelles claires par exemple, si l'une d'elles est aiguë elle est le point de départ de la triade et vice versa ; si elles sont toutes trois aiguës, ou si aucune ne l'est, le sens de la triade risque de n'être pas net, par absence de modulation, et aussitôt l'armonie du vers court la chance d'être faible ou nulle. Pourtant si c'est la même voyelle qui est répétée trois fois, celle qui est tonique se distingue des autres par son intensité particulière ; il en est de même si la voyelle tonique est nasale, les autres ne l'étant pas. Des observations analogues s'appliquent aux triades composées de trois voyelles graves ; mais comme la distance est beaucoup moindre pour l'oreille entre une sombre et une éclatante qu'entre une claire et une aiguë, il faut pour que la triade soit constituée, que la sombre soit en même temps la tonique, ou que les deux atones soient sombres la tonique étant éclatante, ou que la tonique soit nasale les deux atones ne l'étant pas, ou vice versa :

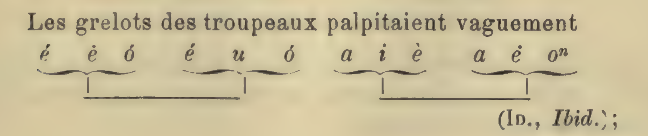
> Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe ;
> *ė i ė   ė i é   é ü a   ė a* u^n



(Hugo, *Booz*).

la dernière triade est suffisamment déterminée parce que la sombre est tonique.

> Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement
> *é ė ó   é u ó   a i è   a ė* o^n



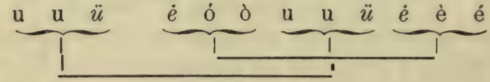
(Id., *Ibid.*) ;

la dernière triade est suffisamment déterminée parce que la nasale est tonique.

S'il i a deux fois la même voyelle accompagnée d'une autre voyelle de la même espèce, comme dans *tu lui dis*, *-ge sonore*, c'est évidemment cette dernière qui se distingue des autres. Enfin si une voyelle se trouve dans les deux triades qui se correspondent, les autres voyelles étant différentes, c'est cette voyelle répétée qui détermine la direction de la triade, comme dans - *tes aux bords*, - *tes laissée*.

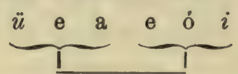
Deux triades se correspondent en ordre direct :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée



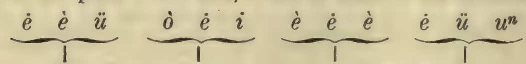
ou en ordre inverse :

Sur le marbre votif...

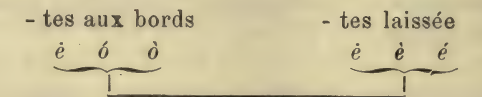


en se reproduisant, comme dans l'exemple précédent, ou en s'opposant, la voyelle unique étant claire dans l'une et grave dans l'autre, les deux voyelles de même nature étant graves dans l'une et claires dans l'autre :

Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde,



enfin en se reproduisant pour l'un des éléments et s'opposant pour l'autre :



Les triades se correspondent deux à deux comme les rimes plates, de deux en deux comme les rimes croisées, en kiasme comme les rimes embrassées.

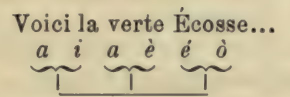
Des observations analogues s'appliquent aux diades. Elles sont dites *égales* quand leurs deux voyelles appartiennent à la même catégorie :

Et Ruth ne savait point...

é ü ė a è e^n

et *inégales* dans le cas contraire :

Voici la verte Écosse...



Les diades inégales sont beaucoup plus armonieuses que les égales, parce qu'elles possèdent une modulation qui fait défaut aux autres.

I

LES VERS EN TRIADES [1]

L'armonie de ces vers est d'autant plus facile à saisir, c'est-à-dire d'autant plus grande :

1° Que leurs triades se correspondent en ordre direct;

2° Qu'elles se correspondent deux à deux;

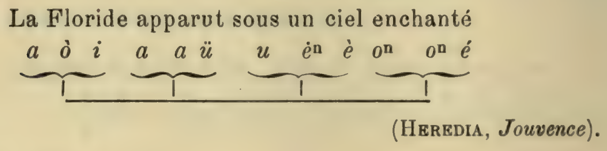
3° Qu'elles se reproduisent au lieu de s'opposer;

4° Que l'armonie est décomposable en un plus grand nombre de sistèmes.

La correspondance des triades est tout à fait comparable à celle des rimes et produit sur l'oreille un effet analogue. Il en résulte que, de même que les rimes plates n'ont nullement besoin d'être riches, de même la ressemblance des triades doit être d'autant plus grande et leur correspondance d'autant plus facile à saisir que celles qui se correspondent sont plus éloignées l'une de l'autre :

1° *Les triades se correspondent deux à deux*, comme les rimes plates. Il peut i avoir quadruple répétition de la même :

La Floride apparut sous un ciel enchanté



(HEREDIA, *Jouvence*).

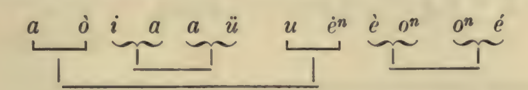
ou en exades :



[1] Nous devons prévenir le lecteur qu'un simple examen, même attentif, de ce qui suit, ne suffira pas pour le mettre en état d'apprécier par lui-même l'armonie d'un vers. Il sera nécessaire qu'après s'être bien pénétré des définitions préliminaires il s'exerce sur mille ou deux mille vers de suite. Quand il aura étudié ainsi mille vers la plume à la main, puis mille vers par son oreille seule, l'éducation de cette dernière sera suffisante pour qu'il saisisse du premier coup le degré d'armonie d'un vers.

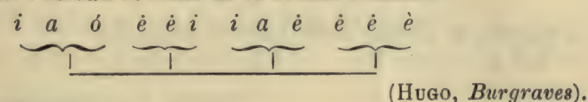
ou enfin en diades :

a ò i a a ü u ė^{n} *è o*^{n} *o*^{n} *é*



..... Mais moi, je ne verrai
Ni l'oiseau revenir ni la feuille renaître

i a ó ė ė i i a ė ė ė è



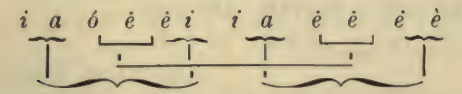
(HUGO, *Burgraves*).

ou en exades :



ou enfin en diades :

i a ó ė ė i i a ė ė ė è



Les deux exemples suivants présentent les mêmes sistèmes de correpondances. Pour abréger nous nous contenterons de transcrire les voyelles sans répéter les combinaisons d'accolades et de traits, et dorénavant nous n'indiquerons plus en général qu'un sistème de correspondances.

C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices
è a è é ė ö i ò é é a i

(RACINE, *Britannicus*).

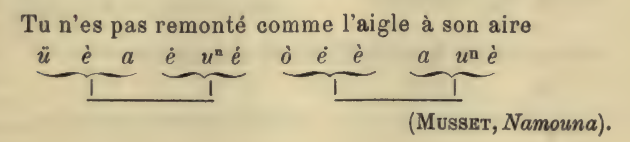
L'étranger est en fuite, et le juif est soumis
é o^{n} *é è o*^{n} *i é ė i è u i*

(ID., *Athalie*).

Mais ce fénomène est rare ; le plus souvent la seconde triade correspond à la première et la quatrième à la troisième, sans qu'il i ait correspondance d'un émistiche à l'autre :

Tu n'es pas remonté comme l'aigle à son aire

ü è a ė u^{n} *é ò é è a u*^{n} *è*



(MUSSET, *Namouna*).

Et par là le génie est semblable à l'amour
é a a é é i è o^n a a a u

(Id., *Ibid.*).

Un poète est un monde enfermé dans un homme
ė^n ò è è ė^n u^n o^n è é o^n ė^n ò

(Hugo, *Légende*).

Fatigués de porter leurs misères hautaines
a i é ė ò é ė i è ė ó è

(Heredia, *Les conquérants*).

D'un côté le soleil et de l'autre la nuit
ė^n ó é ė ò è é ė ó ė a i

(Hugo, *Le retour de l'empereur*).

Où jamais un soupir ne resta sans écho
u a è ė^n u i ė è a o^n é ó

(Baudelaire, *Lesbos*).

Un matin, dans la plaine il rencontre un berger
ė^n a e^n o^n a è i o^n u^n ė^n è é

(Hugo, *Le roi de Perse*).

Et leur source est profonde à donner le vertige
é ė u è ò u^n a ò é ẹ è i

(Id., *Eviradnus*).

Vers sa chute à grands pas chaque jour s'achemine
è a ü a o^n a a ė u a ė i

(Racine, *Britannicus*).

J'ai voulu que des cœurs vous fussiez l'interprète
é u ü ė é ė u ü é e^n è è

(Id., *Bérénice*).

On ignore s'il voit, on ne sait s'il entend
u^n i ò ė i a u^n ė é i o^n o^n

(Hugo, *Petit roi de Galice*).

Et reçoivent, la nuit, la visite des aigles
é ė a ė a i a i i ė é è

(Id., *Les rayons et les ombres*).

Chacun d'eux voit son crime, et le reste est chimère
a é^{n} *ö* *a u*^{n} *i* *é ė è* *è i è*

(Id., *Inferi*).

Et la ronce se mit à pousser là-dessus
é a u^{n} *ė ė i* *a u é* *a ė ü*

(Id., *La Comète*).

N'ayant pu l'éveiller, il s'était endormi
è o^{n} *ü* *é è é* *i é è* *o*^{n} *ò i*

(Id., *Petit Paul*).

Elle donne un baiser confiant et sans crainte
è ė ò *é*^{n} *è é* *u*^{n} *i o*^{n} *é o*^{n} *e*^{n}

(Id., *Segrais*).

Une femme ne vit et ne meurt que d'amour
ü ė a *ė ė i* *é ė ė* *ė a u*

(Musset, *Les marrons du feu*).

Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Erèbe
a u é *é o*^{n} *u*^{n} *a ò é* *a é è*

(Heredia, *Le laboureur*).

Sa parole semait la puissance des charmes
a a ò *ė ė è* *a i o*^{n} *ė é a*

(Id., *Jason et Médée*).

Il avait tout le jour travaillé dans son aire
i a è *u ė u* *a a é* *o*^{n} *u*^{n} *è*

(Hugo, *Booz endormi*).

.........Un serment........
Dure autant qu'un pourpoint, — parfois plus, souvent moins
ü ó o^{n} *é*^{n} *u e*^{n} *a a ü* *u o*^{n} *e*^{n}

(Id., *Burgraves*).

Les moissons, pour mûrir, ont besoin de rosée
é a u^{n} *u ü i* *u*^{n} *ė e*^{n} *ė ò é*

(Musset, *Nuit d'octobre*).

Dioscures brillants, divins frères d'Hélène
i ò ü *ė i o*^{n} *i e*^{n} *è* *ė é è*

(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).

Mes amis à présent me conseillent d'en rire
é a i a é o^n *ė* u^n *è ė* o^n *i*

(MUSSET, *Namouna*).

Les grands sphinx qui jamais n'ont baissé la paupière
é o^n e^n *i a è* u^n *è é a ó è*

(HEREDIA, *Vision de Khem*).

Laisse là tes moutons, viens conduire des hommes
è ė a é u u^n e^n u^n *i ė é ò*

(LA FONTAINE, X, 10).

Le vieillard souriant poursuivait son chemin
ė é a u i o^n *u i è* u^n *ė* e^n

(HUGO, *Burgraves*).

Et je suis le moins las, moi qui suis le plus vieux
é ė i ė e^n *a a i i ė ü ö*

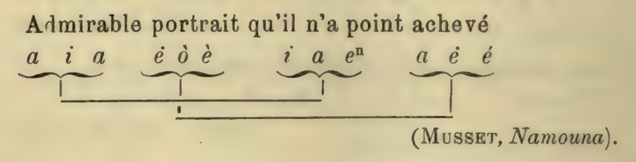
(ID., *Aymerillot*).

Il commande au soleil d'animer la nature
i ò o^n *ó ò è a i é a a ü*

(RACINE, *Athalie*).

2° *Les triades se correspondent de deux en deux*, comme les rimes croisées. Pour plusieurs des exemples cités dans la classe précédente on aurait pu songer à ce second tipe de correspondance ; mais les correspondances les plus simples et les plus immédiates sont celles qui frappent le plus aisément l'oreille et il convient de ne citer dans cette seconde classe que les vers qui visiblement ne rentrent pas dans la précédente :

Admirable portrait qu'il n'a point achevé
a i a ė ò è i a e^n *a ė é*



(MUSSET, *Namouna*).

Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie
u a ü i u^n *a ó ò è i* o^n *a*

(HEREDIA, *Le Cydnus*).

Et ce fut là-dessus qu'il se fit musulman
é ė ü a ė ü i ė i ü ü o^{n}

(MUSSET, *Namouna*).

Chez ces peuples dorés qu'a bénis le soleil
é é ė ė ò é a é i ė ò è

(ID., *ibid.*).

Le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur
ė e^{n} o^{n} *ü a u é ė è* o^{n} *ė ė*

(ID., *Une bonne fortune*).

J'écoutais cependant cette simple harmonie
é u è ė o^{n} o^{n} *è é* e^{n} *a ò i*

(ID., *Une soirée perdue*).

Le linceul était rouge et Kanut frissonna
ė e^{n} *ė é è u é a ü i ò a*

(HUGO, *Le parricide*).

Ne fais pas un forfait plus affreux que le mien !
ė è a $\dot{e}^{n}$ *ò è ü a ö ė ė* e^{n}

(ID., *Les Burgraves*).

Laisse-toi conseiller par le ciel radieux
è ė a u^{n} *è é a ė è a i ö*

(ID., *Les rayons et les ombres*).

La comtesse à son bras s'appuyait en silence
a u^{n} *è a* u^{n} *a a i è* o^{n} *i* o^{n}

(MUSSET, *Portia*).

Cependant son visage était calme et serein
ė o^{n} o^{n} u^{n} *i a é è a é ė* e^{n}

(ID., *ibid.*).

Tout tremblait, tout fuyait, d'épouvante saisi
u o^{n} *è u i è é u* o^{n} *ė è i*

(HUGO, *Burgraves*).

Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit
i o^n *a* o^n *a* *i* *é* o^n *a* o^n *a* *i*

Id., *Légende*).

La naissance et la mort sont deux coups de sonnette
a *è* o^n *é* *a* *ò* u^n *ö* *u* *ė* *ò* *è*

(Id., *ibid*).

C'est que l'un est la griffe et que l'autre est la serre
è *ė* $ė^n$ *è* *a* *i* *é* *ė* *ó* *è* *a* *è*

(Id., *Eviradnus*).

Nous couchons sur la pierre et buvons aux ruisseaux
u *u* u^n *ü* *a* *è* *é* *ü* u^n *ó* *i* *ó*

(Id., *Légende*).

Souviens-toi que Cybèle est la mère commune
u e^n *a* *ė* *i* *è* *è* *a* *è* *ė* *ò* *ü*

(Chénier, *Idylles*).

Je le sais, mais enfin je vous aime, et je crains
ė *ė* *é* *è* o^n e^n *ė* *u* *è* *é* *ė* e^n

(Corneille, *Polyeucte*).

Sur sa lèvre entr'ouverte oubliant sa prière
ü *a* *è* o^n *u* *è* *u* *i* o^n *a* *i* *è*

(Musset, *Nuit de mai*).

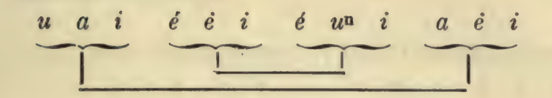
Les petits et les grands sont égaux à leurs yeux
é *ė* *i* *é* *é* o^n u^n *é* *ó* *a* *ė* *ö*

(La Fontaine, XII, 21).

3° *Les triades se correspondent en kiasme,* comme les rimes embrassées, c'est-à-dire la première à la quatrième et la seconde à la troisième :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire

(Racine, *Phèdre*).



Il l'avait à son brick emportée en causant
i a è a u^n i o^n ò é o^n ó o^n

(Musset, *Namouna*).

Pour savoir si son Christ est monté sur la croix
u a a i u^n i è u^n é ü a a

(Id., *ibid*).

Et le mien a pour lui qu'il n'est point historique
é ė e^n a u i i è e^n i ò i

(Id., *ibid.*).

...on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin
a è è u ė i u ė è a è e^n

(Id., *ibid.*).

Leur prêta son grand sein aux mamelles fécondes
ė è a u^n o^n e^n ó a è ė é u^n

(Heredia, *Aphrodité*).

Et le ciel fait l'airain comme il fait le héros
é ė è è è e^n ò i è ė é ó

(Hugo, *Légende*).

Hippolyte rêvait aux caresses puissantes
i ò i ė è è ó a è ė i o^n

Baudelaire, *Femmes damnées*).

Cette fleur avait mis dix-huit ans à s'ouvrir
è ė ė a è i i i o^n a u i

(Musset, *Portia*).

N'avait fait resplendir les soleils éclatants
*a è è è o*ⁿ *i é ò è é a o*ⁿ

(HEREDIA, *Aphrodité*).

Baiserait sur son front la beauté de son cœur
*è ė è ü u*ⁿ *u*ⁿ *a ó é ė u*ⁿ *ė*

(MUSSET, *Namouna*).

La raison du plus fort est toujours la meilleure
*a è u*ⁿ *ü ü ò è u u a è ė*

(LA FONTAINE, I, 10).

Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante
*ė ė e*ⁿ *ü u é è ė è ė a o*ⁿ

(RACINE, *Phèdre*).

Et nul n'a disputé...
Leur inerte poussière à l'oubli du cercueil
ė i è ê u è a u i ü è ė

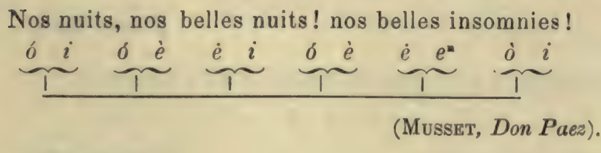
(HEREDIA, *Sur le livre des amours*).

II

LES VERS EN DIADES

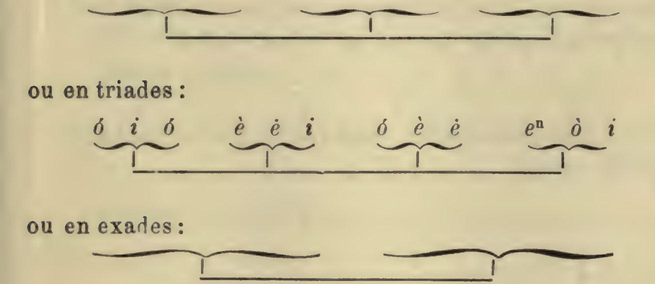
En principe les vers en diades sont moins armonieux que les vers en triades, parce que le nombre des divisions étant plus grand, l'attention risque davantage de se disperser et de s'égarer. C'est dire que les vers en diades sont d'autant plus armonieux que leurs éléments se correspondent dans un ordre plus simple et plus régulier. Voici, par ordre d'armonie décroissante, les différents tipes que nous rencontrons ; nous désignons les six diades par les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Il peut i avoir sextuple reproduction de la même diade :



(MUSSET, *Don Paez*).

ou en tétrades :



Avait dans ses grands yeux quelque mélancolie
a è o^n é o^n ö è ė é o^n ò i

(ID., *Une bonne fortune*).

Il devenait tout miel, tout sucre et tout caresse
i ė ė è u è u ü é u a è
(Id., *Namouna*).

Un vieux pirate grec l'avait trouvé gentille
$\acute{e}^n$ ö i a ė è a è u é o^n i
(Id., *ibid*)

mais c'est un cas assez rare ; voici les autres tipes :

1-2-3, 4-5-6 :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir
a o^n ė ė u^n ė ó è é ö u i

(Id., *Les vœux stériles*).

Vêtu de probité candide et de lin blanc
è ü ė ò i é o^n i é ė e^n o^n
(Hugo, *Booz*)

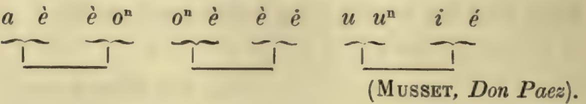
Lorsque la fosse attend il faut qu'on y descende
ò ė a ó a o^n i ó u^n i é o^n
(Musset, *Portia*).

Penchant ton front qu'argente une précoce neige
o^n o^n u^n u^n a o^n ü ė é ò ė è
(Heredia, *L'exilée*).

Il n'en faut point douter, vous vous plaindrez toujours
i o^n ó e^n u é u u e^n é u u
(Racine, *Britannicus*).

1-2, 3-4, 5-6 :

Par quel serment d'enfer êtes-vous donc lié ?
a è è o^n o^n è è ė u u^n i é



(Musset, *Don Paez*).

Si ce n'est pas un fou, ce serait donc un dieu
i ė è a ė^n u ė ė è u^n ė^n ö
(HUGO, *La Vérité*).

Il lui donna lui-même un sac plein de pistoles
i i ò a i è ė^n a e^n ė i ò
(MUSSET, *Namouna*).

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
é è ė ò ü é é i é o^n ò i
(ID., *Lucie*).

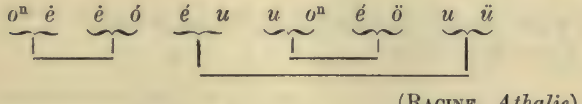
Mortelle, subissez le sort d'une mortelle
ò è ė ü i é ė ò ü ė ò è
(RACINE, *Phèdre*).

Les larmes du matin qui pleuvent goutte à goutte
é a ė ü a e^n i ė ė u a u
(HEREDIA, *Pan*).

Car la lumière est femme et se refuse aux vieux
a a ü è è a é ė ė ü ó ö
(HUGO, *Eviradnus*).

1-2, 3-6, 4-5 :

Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge
o^n ė ė ó é u u o^n é ö u ü



(RACINE, *Athalie*).

L'archange à son sommet vient aiguiser son glaive
a o^n a u^n ò è e^n è i é u^n è
(HUGO, *Les montagnes*).

Mais un précoce automne avait passé sur elle
è é^n é ò ó ò a è a é ü è
(MUSSET, *Don Paez*).

Les Faunes indolents couchés dans les roseaux
é ó ė e^n *ò* o^n *u é* o^n *é ò ó*

(Id., *Rolla*).

Fit au ruisseau céleste un lit de diamant
i ó i ó é è $\dot{e}^n$ *i ė i a* o^n

(Id., *Une bonne fortune*).

Qui tous auroient brigué l'honneur de l'avilir
i u ó è i é ò ė ė a i i

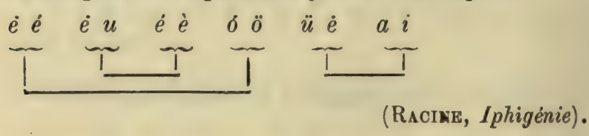
(Racine, *Britannicus*).

Pour que l'agneau la broute il faut que l'herbe pousse
u ė a ó a u i ó ė è ė u

(Hugo, *Archiloque*).

1-4, 2-3, 5-6 :

Je sais que tout déplaît aux yeux d'une captive
ė é ė u é è ó ö ü ė a i



(Racine, *Iphigénie*).

Etinceler l'azur des mers Adriatiques
é e^n *ė é a ü é è a i a i*

(Heredia, *La dogaresse*).

Fit son bûcher suprême et son premier autel
i u^n *ü é ü è é* o^n *ė é ó è*

(Id., *Sur l'Othrys*).

La peine d'acquérir, le soin de conserver
a è ė a é i ė e^n *ė* u^n *è é*

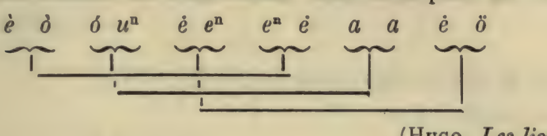
(La Fontaine, X, 5).

Tu dresses des autels aux Monts hospitaliers
ü è ė é ó è ó u^n *ò i a é*

(Heredia, *L'exilée*).

1-4, 2-5, 3-6 :

Cet homme au front serein vient de la part de Dieu
è ò ó u^{n} *ė e*^{n} *e*^{n} *ė a a ė ö*



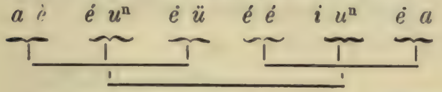
(Hugo, *Les lions*).

Le sabre est un vaillant, la bombe une traitresse
ė a è ė^{n} *a o*^{n} *a u*^{n} *ü ė è è*

(Id., *Le cimetière d'Eylau*).

1-3, 2-5, 4-6 :

Avec des sons de flûte et des frissons de soie
a ė é u^{n} *ė ü é é i u*^{n} *ė a*



(Heredia, *Le Cydnus*).

Debout dans sa montagne et dans sa volonté
ė u o^{n} *a u*^{n} *a é o*^{n} *a ò u*^{n} *é*

(Hugo, *Burgraves*).

Ses pins sont les plus verts, sa neige la plus blanche
é e^{n} *u*^{n} *é ü è a è ė a ü o*^{n}

(Id., *Les montagnes*).

Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous
e^{n} *a a e*^{n} *a e*^{n} *u a a*^{n} *e a u*

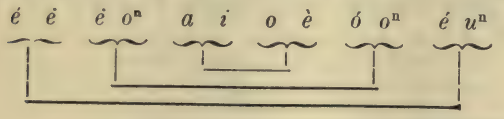
(Musset, *Namouna*).

Essoufflez-vous à faire un bœuf d'une grenouille
é u é u a è é^{n} *é ü ė ė u*

(Id., *ibid.*).

1-6, 2-5, 3-4 :

Et que le vent, la nuit, tordait au flanc des monts
é ė ė o^{n} *a i o è ó o*^{n} *é u*^{n}



(Hugo, *Burgraves*).

D'Anvers à Ratisbonne, et de Lübeck à Spire
o ^{n}*è* *a a* *i ò* *é é* *ü è* *a i*

(Id., *ibid.*).

On est si bien tout nu, dans une large chaise
u^{n} *è* *i e*^{n} *u ü* *o*^{n} *ü* *ė a* *ė è*

(Musset, *Namouna*).

1-6, 2-3, 4-5 :

Ah ! passe vite, ami, ne pèse point sur elle
a a *ė i* *a i* *ė è* *ė e*^{n} *ü è*

(Heredia, *Épigramme funéraire*).

L'attente d'être heureux devient une souffrance
a o^{n} *ė è* *ė ö* *ė e*^{n} *ü ė* *u o*^{n}

(Musset, *Don Paez*).

1-3-5, 2-4-6 :

C'était un bel enfant que cette jeune mère
é è *ė*^{n} *è* *o*^{n} *o*^{n} *ė è* *ė ė* *ė è*

(Id., *Une bonne fortune*).

Mais j'en veux dire un point qui fut ignoré d'eux
è o^{n} *ö i* *ė*^{n} *e*^{n} *i ü* *i ò* *é ö*

(Id., *ibid.*).

Car sa beauté pour nous, c'est notre amour pour elle
a a *ó é* *u u* *è ò* *a u* *u è*

(Id., *Namouna*).

Heureux qui peut dormir sans peur et sans remords
ė ö *i ö* *ò i* *o*^{n} *ė* *é o*^{n} *ė ò*

(Heredia, *Le lit*).

1-6, 2-4, 3-5 :

Chansons, rêves d'amour, rires, propos d'enfant
o^{n} *u*^{n} *è ė* *a u* *i ė* *ò ó* *o*^{n} *o*^{n}

(Musset, *Lucie*).

1-2-4, 3-5-6 :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer

o^n a ė u^n i a è è u é u é

(Racine, *Britannicus*).

Ne vaudrait-il pas mieux que nous devinssions frères

ė ó è i a ö ė u ė e^n u^n è

(Hugo, *Mariage de Roland*).

Ils vont jusqu'à tuer ce qui n'a pas vécu

i u^n ü a ü é ė i a a é ü

(Id , *Comte Félibien*).

C'est imiter quelqu'un que de planter des choux

è i i é è $\dot{e}^n$ ė ė o^n é é u

(Musset, *Namouna*).

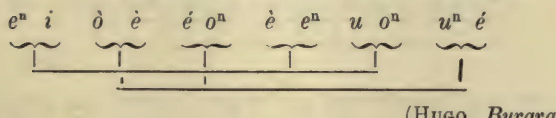
N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis ?

é è i é u e^n ė u^n a é o^n i

(Racine, *Iphigénie*),

1-4-5, 2-3-6 :

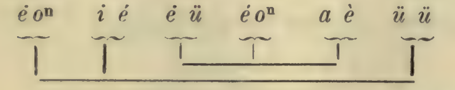
Ainsi notre espérance est bien souvent trompée



(Hugo, *Burgraves*).

1-2-6, 3-4-5 (c'est-à-dire 1-2—6, 3 – 4-5 :

Le champ qui les reçut les rend avec usure



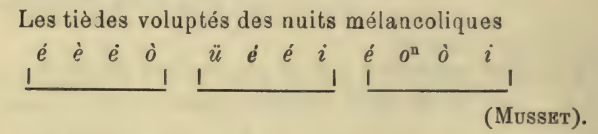
(Racine, *Athalie*).

III

LES VERS EN TÉTRADES ET EN EXADES

Les vers en tétrades et en exades ne nous arrêteront pas longtemps parce qu'en somme ce ne sont que des vers en diades, dont les éléments remplissent certaines conditions de groupement et de correspondance. On pourrait appeler vers en tétrades tous les vers en diades du tipe 1-2, 3-4, 5-6, puisque les diades s'i correspondent deux à deux et forment des tétrades par cette correspondance :

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques



(MUSSET).

Mais nous avons appelé vers en triades et en diades ceux dans lesquels les triades et les diades se correspondent entre elles ; pour garder ici le même principe de dénomination, nous ne pourrons appeler vers en tétrades que ceux dans lesquels les trois tétrades se correspondent. Ils sont rares et cette manière de les diviser n'offre aucun intérêt particulier :

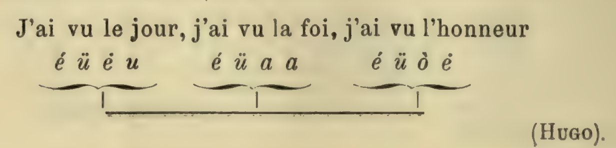
Nos nuits, nos belles nuits ! nos belles insomnies !

ó i ó è   ė i ó è   ė eⁿ ò i

(ID.).

Il i a même cet inconvénient grave que la deuxième tétrade est à cheval dans les vers du mode classique sur la coupe de l'émistiche, d'où discordance entre le ritme et l'armonie. En somme ce mode de division ne convient bien qu'au vers romantique du tipe 4, 4, 4 :

J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur

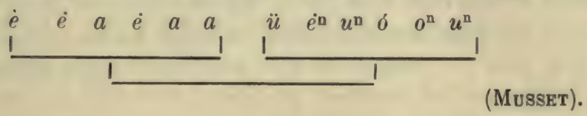


(HUGO).

Où rien ne tremble, où rien ne pleure, où rien ne souffre
u e^n *ė* o^n *u* e^n *ė ė* *u* e^n *ė u*
(Id.).

On peut appeler vers en exades tous ceux dans lesquels les deux émistiches se correspondent soit par reproduction soit par opposition , soit en ordre direct soit en ordre inverse :

Quelque croix de bois noir sur un tombeau sans nom



(Musset).

Et rapporter son cœur aux yeux qui l'avaient pris
é a ò é u^n *ė* *ó ö i a è i*
(Id.).

Peignant sur son col blanc sa chevelure brune
è o^n *ü* u^n *ò* o^n *a ė ė ü ė ü*
(Id.).

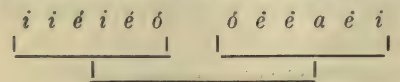
Ni l'oiseau revenir, ni la feuille renaître
i a ó ė ė i *i a ė ė ė è*
(Hugo).

Cette fleur avait mis dix-huit ans à s'ouvrir
è ė ė a è i *i i* o^n *a u i*
(Musset).

Ce qu'ici-bas j'écris, là-haut Dieu le copie
ė i i a é i *a ó ö ė ò i*
(Hugo).

Mais il est rare que cette division semble en quelque sorte s'imposer et devoir être préférée à toute autre comme dans le second de ces deux vers de Musset *(Lucie)* :

Et toi, charme inconnu dont rien ne se défend,
Qui fis hésiter Faust au seuil de Marguerite.



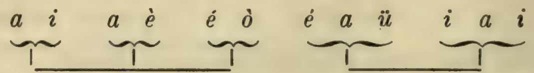
IV

LES VERS EN DIADES ET TRIADES COMBINÉES

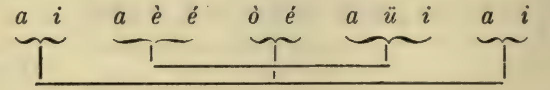
Nous savons déjà dans quels vers ce tipe a sa place naturelle ; c'est dans ceux qui sont ritmés à 2-4, 3-3, — 4-2, 3-3, ou 3-3, 2-4. Ce sistème est très armonieux, plus armonieux que la plupart des sistèmes en diades, bien qu'il ait un léger défaut, à savoir que les diades i sont en nombre impair. Ce défaut devient surtout sensible quand elles sont du tipe égal : l'oreille risque de s'égarer. Les trois diades doivent se trouver dans le même émistiche. Ainsi le vers de Musset cité plus aut :

Voici la verte Écosse et la brune Italie,

se divise de la manière suivante au point de vue de l'armonie :



Il se prêterait également bien à la suivante :



Cette division est même très séduisante sur le papier parce que tous les éléments commencent par une voyelle éclatante pour finir par une voyelle claire et que les deux triades séparent l'une de l'autre les trois diades avec une régularité parfaite. Néanmoins ce sistème est depourvu de toute existence réelle, parce que le ritme et les séparations des mots empêcheront toujours toute oreille de le saisir.

Voici de beaux exemples de vers en diado-triades :

Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux
u^n a è   ó ò è   a i   é ė   é ó

(Musset, *Rolla*).

Sont allés chez Pallas pleurer leur impuissance
u^n a é   é a a   ė é   ė e^n i o^n

(Racine, *Britannicus*).

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle
u^n é è   ü i a   ó ü   é ò   a è

(Hugo, *Booz*).

Jadis on guerroyait, maintenant on s'amuse
a i u^n è   a è e^n ė o^n u^n a ü

(Id., *Burgraves*).

Le blé, riche présent de la blonde Cérès
ė é   i ė   é o^n ė a u^n ė é è

(La Fontaine, IX, 11).

Jouis, et te souviens qu'on ne vit qu'une fois
u i   é ė   u e^n u^n ė i   ü ė a

(A. Chénier).

Jamais auprès des fous ne te mets à portée
a è   ó è   é u   ė ė è   a ò é

(La Fontaine, IX, 8).

Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
i o^n é a   ė ö   é a é   ė e^n ò

(Heredia).

Et vous avez soufflé sur le souffle de Dieu
é u   a é   u é   ü ė u   ė ė ö

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse
o^{n} *i   a è   a é   è ė ó   ė a ö*

(HUGO, *Booz*).

Et que ta main peuplait des oublis de ton cœur
é ė   a e^{n} *ė è   é u i   ė u*^{n} *é*

(MUSSET, *Namouna*).

La rive est aux deux bords de guerrières jonchée
a i   è ó   ö ò   ė è è   ė u^{n} *é*

(HEREDIA, *Le Thermodon*).

Je les appelle gueux et voleurs, c'est leur nom
ė é   a è   ė ö   é ò ė   è ė u^{n}

(HUGO, *Paroles de géant*).

La Bélisa passait sur sa mule au galop
a é   i a   a è   ü a ü   ó a ó

(MUSSET, *Don Paez*).

Ceux dans lesquels les diades sont égales sont sensiblement moins armonieux :

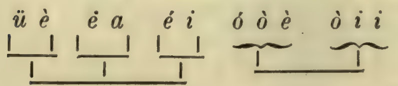
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux
i u e^{n} *i a i   é i   i e*^{n} *é ö*

(ID., *Lucie*).

Mais la pauvre Espagnole au cœur était blessée
è a ó   è a ò   ó ė   é è   è é

(ID., *Namouna*).

Plus belle qu'Artémis aux forêts d'Ortygie
ü è   ė a   é i   ó ò è   ò i i



(LECONTE DE LISLE).

Booz ne savait point qu'une femme était là,
ò ò ė a è e^{n} *ü ė a é è a*
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle
é ü ė a è e^{n} *ė ė ö u è è*
(Hugo, *Booz*).

Noter que s'il i avait *pas* au lieu de *point* dans chacun de ces deux vers, le sens n'en serait nullement modifié ; mais ils perdraient presque toute leur armonie. Elle ne serait plus réductible qu'en diades ne correspondant pas aux séparations des mots.

Pardonne, ô Donato ! grâce avant que je meure
a ò ó ò a ó a a o^{n} *ė ė ė*
(Id., *Burgraves*).

Nous sommes à peu près de stature pareille
u ò ė a ö è ė a ü ė a è
(Musset).

Comme un soldat blessé que renverse une balle
ò $\acute{e}^{n}$ *ò a è é ė* o^{n} *è ü ė a*
(Id.).

Tu n'es que le mangeur de l'abjecte matière
ü è ė ė o^{n} *ė ė a è ė a è*
(Hugo, *Légende*).

Devant mon empereur que ramène mon Dieu
ė o^{n} u^{n} o^{n} *ė ė ė a è ė* u^{n} *ö*
(Id., *Burgraves*).

Le Bœuf héréditaire armoyé sur la chappe
ė ė é é i ė a a é ü a a
(Heredia, *L'estoc*).

Je vous dirais qu'Hassan racheta Namouna
ė u i è a o^{n} *a ė a a u a*
(Musset).

V

VERS PEU ARMONIEUX

Nous venons de passer en revue les différents tipes des vers dans lesquels les divisions de l'armonie coïncident avec celles du ritme. Ce sont les plus armonieux de beaucoup ; mais nous avons noté au passage qu'ils ne le sont pas tous au même degré, que ceux des dernières classes en diades, par exemple, le sont beaucoup moins que ceux des premières.

Ce serait une erreur de croire que tous les vers qui ne rentrent pas dans ces diverses catégories sont totalement dépourvus d'armonie. Ils en ont moins sans doute, mais nous pouvons les ranger encore dans différentes classes et arriver par des dégradations successives à ceux qui n'ont pas d'armonie du tout.

Nous devons dire quelques mots tout d'abord des émistiches qui ne sont ritmés ni à 3-3, ni à 2-4 ou 4-2, mais à 1-5 ou 5-1 ou dans lesquels il n'i a pas de division nette. L'oreille peut être dirigée tout d'abord par la présence d'un accent tonique là où il n'i a pas d'accent ritmique. Cet accent tonique est primaire comme dans cet exemple :

L'œil ét*ait* dans la tombe et regardait Caïn

ȇ é è o^n *a* u^n *é ė a è a* e^n

(Hugo).

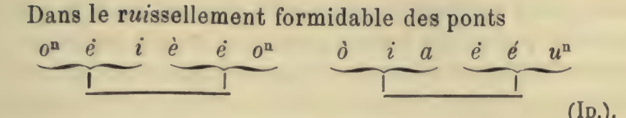
ou secondaire comme dans les suivants :

Pourquoi ce choix ? Pourquoi cet att*en*drissement ?

u a ė a u a è a o^n *i ė* o^n

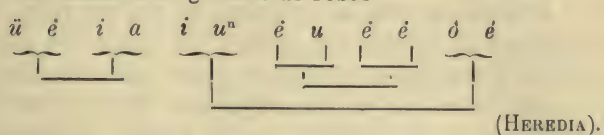
(Id.).

Dans le r*ui*ssellement formidable des ponts



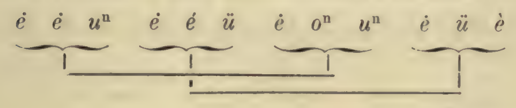
(Id.).

Une lib*a*tion de gouttes de rosée



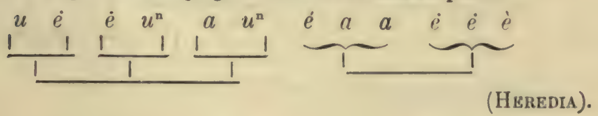
(Heredia).

Je ne s*on*gerai plus que rencontre funeste



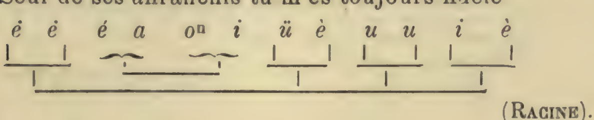
(La Fontaine, IX, 2).

Pour que le c*om*pagnon des Naïades se plaise



(Heredia).

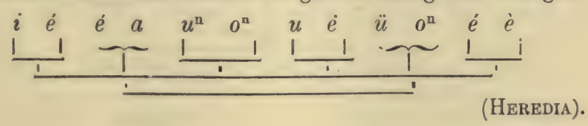
Seul de ses *a*ffranchis tu m'es toujours fidèle



(Racine).

Et l'Euxin vit...

Fuir des ét*a*lons blancs rouges du sang des Vierges



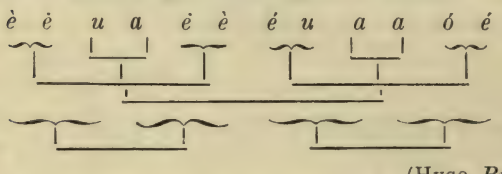
(Heredia).

Dans tous ces vers l'oreille est nettement guidée par l'accent tonique secondaire dû à l'accentuation binaire. Cet accent tombe toujours dans un mot deux sillabes avant l'accent tonique principal : *com*pagn*on*, lib*a*ti*on*. Si l'une des sillabes qui précède la finale contient un *e* muet qui ne se prononce pas dans la prose, cette sillabe ne compte pas

pour la place de l'accent secondaire, bien qu'on la prononce en poésie, parce que le mot garde en vers son accent secondaire sur la même sillabe qu'en prose : r*u*issel(le)m*e*nt, att*e*ndris(se)m*e*nt. Enfin des expressions comme « ét*a*lons bl*a*ncs, je ne verrai pl*u*s » ne forment qu'un mot métrique.

Mais souvent l'oreille ne trouvant de repère nulle part ésite et risque de manquer la division qui fournit les correspondances. L'armonie est faible, et elle ne subsiste même à proprement parler que si l'émistiche est divisible de deux manières ; dans ce cas en effet l'oreille s'arrête forcément à l'une des deux :

Aime pour sa jeunesse et pour sa loyauté



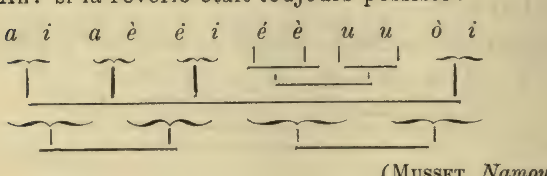
(Hugo, *Burgraves*).

L'aube sur les grands monts se leva frémissante

ó ė ü é o^n u^n *ė ė a é i* o^n

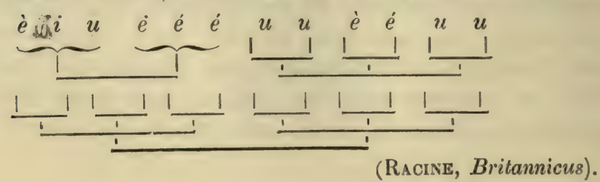
(Id., *Le jour des rois*).

Ah ! si la rêverie était toujours possible !



(Musset, *Namouna*).

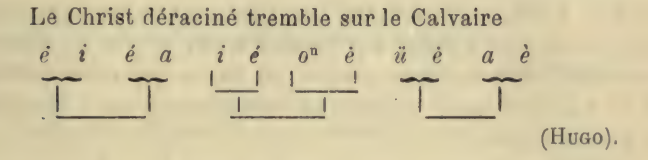
Mais si vous ne régnez, vous vous plaignez toujours



(Racine, *Britannicus*).

Il arrive aussi, quand c'est le second émistiche qui n'offre pas de division nette, que le premier indique à l'oreille un certain mouvement, un certain sistème de division et la guide alors pour le second ; elle n'a plus qu'à se laisser aller à l'impulsion acquise :

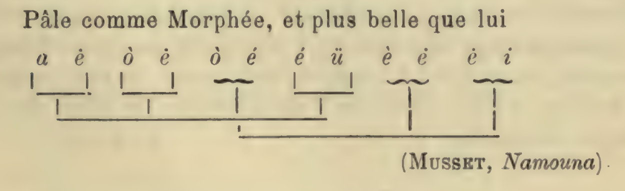
Le Christ déraciné tremble sur le Calvaire



(Hugo).

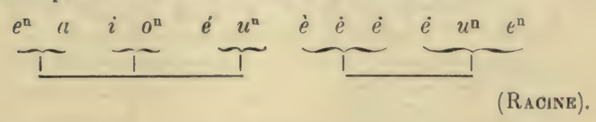
Mais l'armonie des vers tels que les suivants, qui ne bénéficient d'aucune des particularités que nous venons d'envisager, est particulièrement faible :

Pâle comme Morphée, et plus belle que lui



(Musset, *Namouna*).

L'impatient Néron cesse de se contraindre



(Racine).

Être dans le désert, c'est vivre en un linceul

è ė oⁿ ė é è è i oⁿ éⁿ eⁿ ė

(Hugo, *L'aigle du casque*).

Et sous mes pinceaux naît, vit, court et prend l'essor

é u é eⁿ ó è i u é oⁿ è ò

(Heredia).

Il n'i a pas lieu d'insister davantage sur les vers de ce tipe. Ceux dans lesquels les divisions du ritme sont nettes, mais ne coïncident pas avec celles de l'armonie nous retiendront plus longtemps. La plupart d'entre eux ont une certaine armonie, car il n'est pas indispensable que les divisions de l'armonie concordent avec celles du ritme. Mais il va de soi que lorsqu'il i a discordance entre ces deux séries de divisions, l'oreille qui est dirigée par la plus forte, la plus nettement marquée, celle du ritme, risque fort de ne pas saisir l'autre. Il n'i a qu'une oreille délicate et très exercée qui i réussisse le plus souvent.

Nons classerons les vers dans lesquels il i a discordance entre les divisions du ritme et celles de l'armonie, par ordre d'armonie décroissante.

1° Les plus armonieux sont ceux dans lesquels le ritme est du tipe 3-3-4-2, 3-3-2-4 ou 2-4-3-3, 4-2-3-3 et dans lesquels l'armonie peut se diviser à la fois en diades et en triades. Il i a toujours en effet dans ces vers un émistiche où le ritme et l'armonie concordent. L'oreille choisit généralement le sistème de division qui fait coïncider l'armonie avec le ritme dans le premier émistiche :

C'est ainsi que ma muse, aux bords d'une onde pure

è e^{n} *i* *ė* *a* *ü* *ó* *ò* *ü* u^{n} *ė* *ü*

(La Fontaine).

Pour les sept exemples suivants nous ne donnerons plus de schèmas : le lecteur pourra aisément les constituer :

Qu'il imite, s'il peut, Germanicus mon père

(Racine, *Britannicus*).

Aux petits des oiseaux, il donne leur pâture

(Racine, *Athalie*).

Regarder dans ses yeux l'azur du firmament

(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Il était le faucheur, la terre était le pré

(HUGO, *Sultan Mourad*).

Et l'Aurore pieuse y fait chaque matin

(HEREDIA).

Cléopâtre debout en la splendeur du soir

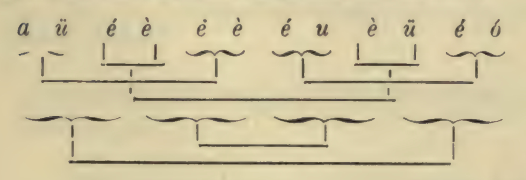
(ID.).

Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise

(MUSSET, *Namouna*).

Dans les vers suivants le premier émistiche est ritmé en diades ; nous ne donnerons de schèma que pour le premier :

La lune était sereine et jouait sur les flots



(HUGO, *Orientales*).

Combien de poux faut-il pour manger un lion ?

(ID., *Le petit roi de Galice*).

La nuit fait le hibou si le jour fait le cygne

(ID., *Légende*).

Les fleuves vont aux mers, les oiseaux vont au ciel

(ID., *Paroles dans l'épreuve*).

Dieu seul peut nous voir tous quand sur terre il regarde

(ID., *Légende*).

Il meurt silencieux, tel que Dieu l'a fait naître

(MUSSET, *Namouna*).

Il jette un drap mouillé sur son père qui râle

(ID., *ibid.*).

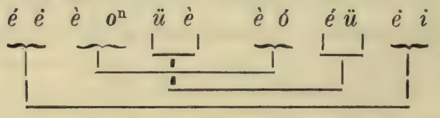
Et l'ombre où rit le timbre argentin des fontaines

(HEREDIA).

2° Les vers sont ritmés à 3-3-4-2, 3-3-2-4 ou 4-2-3-3, 2-4-3-3 ; leur armonie n'est divisible qu'en triades ou en diades. (La possibilité d'une division supplémentaire en diades asimétriques n'augmente pas l'armonie).

α — Ce sistème concorde avec le ritme du premier émistiche :

Et le Persan superbe est aux pieds d'une juive



(RACINE, *Esther*).

Je ne prends point pour juge une cour idolâtre

(ID., *Bérénice*).

Un cœur plus expansif, une jambe mieux faite

(MUSSET, *Namouna*).

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel

(HUGO, *Le temple*).

J'ai cloué sur des croix tous les petits enfants

(ID., *Inscription*)

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles

(ID., *Booz*).

Semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie

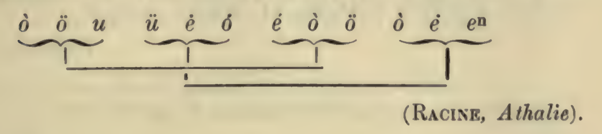
(HEREDIA),

Où l'Hybla plein de miel mire ses bleus sommets

(Id.).

β — Ce sistème concorde avec le ritme du deuxième émistiche ; armonie très difficile à saisir :

Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin



(Racine, *Athalie*).

Sa réponse est dictée et même son silence

(Id., *Britannicus*).

Hélène daigna suivre un berger ravisseur

(A. Chénier).

Le soleil était loin, la terre etait voisine

(Musset).

Je crois qu'une sottise est au bout de ma plume

(Id.).

Et les os des héros blanchissent dans les plaines

(Hugo, *Aymerillot*).

Et la terre subit la sombre horreur des vents

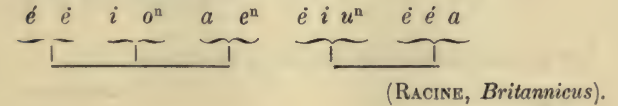
(Id., *Temps paniques*).

Soyez-lui, toi, légère, et toi, silencieuse

(Heredia).

3° Les vers ne sont ritmés qu'en mesures de trois sillabes, ou qu'en mesures de deux et quatre sillabes, tandis que l'armonie est une combinaison de triades et de diades :

Ai-je mis dans sa main le timon de l'État



(Racine, *Britannicus*).

Et la chair marchandée au soleil se tordait
(Musset, *Namouna*).

Le péril de l'enfant fait songer à la mère
(Hugo, *L'aigle du casque*).

Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant
(Heredia).

Cols abrupts, lacs, forêts pleines d'ombre et de nids !
(Id.).

Mais vous avois-je fait serment de le trahir ?
(Racine, *Britannicus*).

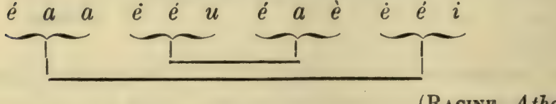
Le sphinx aux yeux perçants attend qu'on lui réponde
(Musset).

La rutilante ardeur de ses premiers éclats
(Heredia).

4° Vers ritmés en mesures de deux et quatre sillabes ; vers ritmés en mesures de trois sillabes ; vers ritmés moitié en mesures de trois et moitié en mesures de deux et de quatre. L'armonie est divisée dans le sistème contraire :

α — triades :

Et la chaleur des jours et la fraîcheur des nuits



(Racine, *Athalie*).

Eh bien, ne mangeons plus de chose ayant eu vie
(La Fontaine, X, 6).

Cet œil s'abaisse donc sur toute la nature
(Lamartine).

Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence
(Musset).

L'esprit n'y voit pas clair avec les yeux du cœur
(Id.).

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala
(Hugo, *Booz*).

S'éveillent en sursaut de l'éternel sommeil
(Heredia).

β — diades simétriques :

Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide

ó ö ė é é · e^{n} u^{n} *u è* o^{n} *ó i*

(Racine, *Iphigénie*).

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles ?
(Id., *Athalie*).

Thraséas au Sénat, Corbulon dans l'armée
(Id., *Britannicus*).

Sa petite médaille annonçait un bon coin
(Musset, *Namouna*).

La vestale songeait dans sa chaise de marbre
(Hugo, *Légende*).

Ineffable lever du premier rayon d'or
(Id., *Sacre de la femme*).

γ — diado-triades :

Ramènent tous les ans ses premières années

a è é u é o^{n} *é ė è ė a é*

(Racine, *Britannicus*).

Une vierge en or fin d'un livre de légende

(MUSSET).

Elle baissa son voile et se prit à pleurer

(ID.).

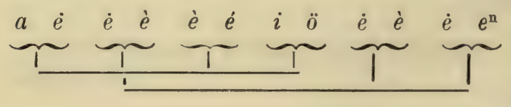
Et, couchée au soleil, elle rêvait dans l'herbe

(HUGO, *L'hydre*).

5° L'armonie n'est divisible qu'en diades qui se correspondent sans simétrie ; dans ce cas elle est à peu près nulle. Pourtant une oreille extrêmement délicate et exercée peut encore saisir des degrés dans cette catégorie ; elle i distingue trois classes :

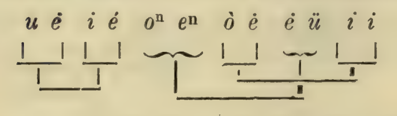
α — le vers est ritmé en diades ; c'est le cas le moins désagréable à l'oreille :

Las de se faire aimer il veut se faire craindre



(RACINE, *Britannicus*).

Vous le dirai-je enfin ? Rome le justifie



(ID., *ibid.*).

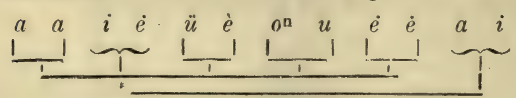
Et le Flamine rouge avec son blanc cortége

(HEREDIA).

(même schéma).

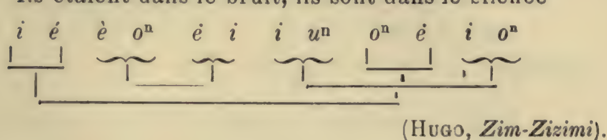
β — le vers est ritmé en diades et triades :

La racine du chêne entrouvre le granit



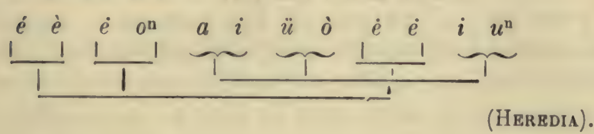
(HUGO, *Les rayons et les ombres*).

Ils étaient dans le bruit, ils sont dans le silence



(Hugo, *Zim-Zizimi*).

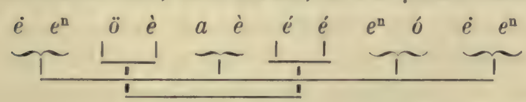
Et flairent dans la nuit une odeur de lion



(Heredia).

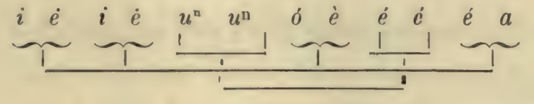
γ — le vers est ritmé en triades :

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte



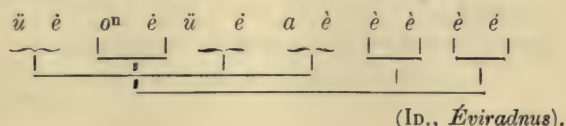
(Racine, *Athalie*).

Qui ne livre son front qu'aux baisers des étoiles



(Hugo, *Les montagnes*).

D'une blanche lueur la clairière est baignée



(Id., *Éviradnus*).

IV

VERS DÉPOURVUS D'ARMONIE

Ce sont ceux qui ne peuvent être ramenés à aucune formule. Aucun groupement des voyelles qui fournisse une correspondance n'est possible, et l'oreille reste désagréablement impressionnée par cette série de sons qui se succèdent sans ordre et sans lien. Néanmoins ici encore il i a des degrés ; il peut se faire que le vers tout entier soit dépourvu d'armonie, ou bien que l'un de ses émistiches pris à part soit armonieux; dans ce dernier cas l'oreille est moins fortement blessée, elle trouve une sorte de compensation, de soulagement. Mais pour qu'un émistiche pris à part soit armonieux, il faut que les divisions de son ritme et celles de cette armonie coïncident strictement, et si elle est en triades, que ces triades aient une modulation nette ; si elle est en diades, que ces diades soient inégales :

α — L'un des émistiches pris à part est armonieux :

C'est que lorsque Junon vit son beau sein d'ivoire
i uⁿ ó eⁿ i a

(MUSSET).

Martial est en vente au prix de cinq deniers
ó i ė eⁿ ė é

(HEREDIA).

Quel que tu sois, issu d'Ancus ou né d'un rustre
oⁿ ü u é ėⁿ ü

(ID.).

Salua d'un grand cri la chute du Soleil
a ü ė ü ò è

(ID.).

Ils savent compter l'heure et que leur terre est ronde
é é ė è è u^n
(Musset),

Sur le seuil de l'étable où veille saint Joseph
u è é e^n *ò è*
(Heredia).

L'errant troupeau qui broute aux berges du Galèse
ó è ė ü a è
(Id.).

Inscris un fier profil de guerrière d'Ophir
ė è è ė ò i
(Id.).

Le pontife Alexandre et le prince César
é é e^n *ė é a*
(Id.).

Vous m'avez de César confié la jeunesse
u^n *i é a ė è*
(Racine),

Tu la reconnaîtras, car elle est toujours triste
a è è u u i
(Heredia).

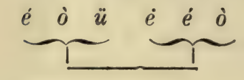
La ville s'est changée en un palais de fées
a i ė è o^n *é*
(Musset).

Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal
a è i é e^n *è*
(Heredia).

Car il a vu la lune éblouissante et pleine
a i a ü a ü

(Id.).

Les volumes des morts et celui du vivant
é ò ü é é ò



(Id.).

A l'éclair d'un sourire a tressailli d'orgueil
*a é è ê*ⁿ *u i*

(Id.).

β — Aucun émistiche n'est armonieux :

A l'ombre du platane où nous nous allongeons
(Heredia).

Quel est le bon plaisir de votre courtoisie ?
(Musset).

Pour saluer l'enfant qui rit et les admire
(Heredia).

Le maître de ce clos m'honore. J'en suis digne
(Id.).

Autour du sceptre noir que lève Rhadamanthe
(Id.).

De ses bras familiers semble lui faire accueil
(Id.).

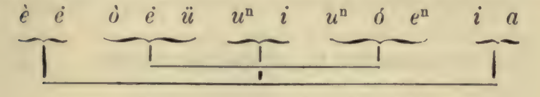
L'incorruptible cœur de la maîtresse branche
(Id.).

Le camp s'éveille. En bas roule et gronde le fleuve.
(Id.).

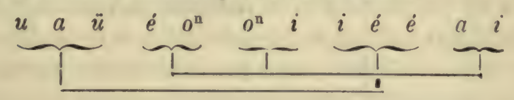
Où chaque roi, gardant la pose hiératique
(Id.).

Nous avons essayé de faire passer notre oreille par dessus la césure de l'émistiche de la manière suivante :

C'est que, lorsque Junon vit son beau sein d'ivoire



Pour saluer l'Enfant qui rit et les admire



Mais d'abord plusieurs des vers que nous avons cités ne permettent pas de semblables combinaisons, et d'autre part dans les vers de coupe vraiment classique notre oreille n'a jamais pu s'abituer à faire un pareil saut, à admettre une telle discordance; cette construction ne peut se faire que sur le papier.

VII

CLASSEMENT DE QUELQUES POÈTES AU POINT DE VUE DE L'ARMONIE

D'après ce qui précède nous sommes en mesure de déterminer exactement le degré d'armonie d'un vers ou d'une série de vers. Par conséquent nous pouvons comparer entre eux et classer à ce point de vue spécial de l'armonie les différents poèmes d'un même auteur ou d'une manière générale l'ensemble des œuvres de nos divers poètes. Il suffit pour cela de faire des statistiques, d'additionner et de comparer ; c'est un travail purement matériel.

Nous donnerons quelques indications sur la manière dont ces statistiques doivent être faites et interprétées.

Il faut tout d'abord mettre à part les vers qui n'ont pas d'armonie du tout. Mais leur compte ne suffit pas. Supposons que nous veuillons comparer deux poèmes de 100 vers chacun et que nous trouvions dans l'un 5 vers sans armonie et 10 dans l'autre, il n'en résultera nullement que le second est deux fois moins armonieux que le premier, car il peut se faire que dans celui-ci les 95 autres vers soient d'une manière générale très peu armonieux et qu'au contraire l'autre contienne 90 vers très armonieux. Il faut donc prendre en considération non seulement le nombre des vers armonieux, mais aussi la qualité de leur armonie.

Parmi les vers peu armonieux, il faut faire le total de ceux dans lesquels l'armonie est en discordance avec le ritme. Ceux dans lesquels le ritme et l'armonie concordent fourniront un autre total, mais un total comprenant des éléments fort disparates qu'il est indispensable de distinguer. Les plus armonieux, nous l'avons vu, sont les vers en triades ; au contraire l'armonie de ceux qui ne se divisent qu'en diades asimétriques est presque nulle ; ces deux catégories ne peuvent évidemment pas figurer ensemble. Il faut aussi compter à

part les vers en diado-triades puisqu'ils sont presque aussi armonieux que ceux en triades, et mettre dans une dernière classe les vers en diades simétriques comprenant à la fois des vers très armonieux et d'autres d'une armonie moindre. Il n'est pas utile de subdiviser cette dernière catégorie.

D'après ces principes nous avons examiné trois morceaux de 100 vers chacun dans six de nos poètes. Ces trois morceaux étant pris dans des œuvres diverses la combinaison des résultats qu'ils fournissent offre une certaine garantie et donne une espèce de moyenne pour chacun de ces poètes; néanmoins nous ne pouvons considérer les conclusions qui en ressortent que comme des indications; pour arriver à quelque chose de réellement précis et certain, il faudrait faire porter les statistiques sur des morceaux beaucoup plus nombreux et plus étendus.

Voici ce que nous avons obtenu et la classification qui en résulte :

Les 100 premiers vers de la scène des fauteuils (IV, 2) dans *Britannicus* se répartissent ainsi :

48 vers ont un sistème d'armonie d'accord avec le ritme, à savoir :

14 en triades
8 en diado-triades
23 en diades simétriques
3 en diades asimétriques;

48 vers ont un sistème d'armonie en désaccord avec le ritme;

4 vers sont dénués d'armonie.

Les 100 premiers vers de la scène de la déclaration de *Phèdre* (II, 5) se répartissent ainsi :

50 vers ont un sistème d'armonie d'accord avec le ritme, à savoir :

12 en triades
8 en diado-triades
24 en diades simétriques
6 en diades asimétriques;

48 vers ont un sistème d'armonie en désaccord avec le ritme;
2 vers sont dénués d'armonie.

Les 100 premiers vers de la 4e scène de l'acte IV d'*Iphigénie* se répartissent ainsi :

44 vers ont un sistème d'armonie d'accord avec le ritme, à savoir :
11 en triades
9 en diado-triades
18 en diades simétriques
6 en diades asimétriques ;
54 vers ont un sistème en désaccord avec le ritme;
2 vers sont dénués d'armonie.

La combinaison de ces trois produits donne la moyenne suivante pour Racine :

47 vers concordent avec le ritme, dont :
12 en triades
8 en diado-triades
22 en diades simétriques
5 en diades asimétriques ;
50 sont en discordance;
3 n'ont pas d'armonie.

Pour savoir combien de vers ont une armonie de bonne qualité, il suffit de retrancher du total des vers présentant concordance entre le ritme et l'armonie le nombre de ceux qui sont en diades asimétriques, ce qui donne un total de **42** pour 100.

Les 100 premiers vers de chacune des trois pièces suivantes de V. Hugo : *L'Année terrible*, *Aymerillot*, *Petit Paul*, fournissent les chiffres suivants; le quatrième chiffre, en italique, représente la moyenne produite par la combinaison des trois autres :

Concordants....................	53,	46,	49,	*49*
Triades....................	11,	10,	6,	*9*
Diado-triades...............	7,	2,	8,	*6*
Diades simétriques.........	29,	28,	24,	*27*
Diades asimétriques........	6,	6,	11,	*7*

Discordants	45,	50,	49,	*48*
Sans armonie	2,	4,	2,	*3*

Il i a donc en moyenne **42** vers qui présentent une bonne armonie.

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Musset : *Namouna*, *Nuit de mai*, *A la Malibran*, donnent les chiffres suivants :

Concordants	50,	43,	39,	*44*
Triades	14,	9,	7,	*10*
Diado-triades	7,	9,	8,	*8*
Diades simétriques	24,	18,	18,	*20*
Diades asimétriques	5,	7,	6,	*6*
Discordants	47,	53,	55,	*52*
Sans armonie	3,	4,	6,	*4*
Bonne armonie			**38**	

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Leconte de Lisle : *Le Runoïa*, *Glaucé, Les Erinnyes*, donnent :

Concordants	46,	42,	38,	*42*
Triades	9,	12,	2,	*8*
Diado-triades	7,	4,	11,	*7*
Diades simétriques	25,	22,	20,	*22*
Diades asimétriques	5,	4,	5,	*5*
Discordants	50,	56.	59,	*55*
Sans armonie	4,	2,	3,	*3*
Bonne armonie			**37**	

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Boileau : *A mon esprit*, *Art poétique*, *Lutrin*, donnent :

Concordants	39,	38,	32,	*36*
Triades	11,	13,	12,	*12*
Diado-triades	7,	6,	12,	*8*
Diades simétriques	19,	18,	6,	*14*
Diades asimétriques	2,	1,	2,	*2*
Discordants	57,	53,	64,	*58*
Sans armonie	4,	9,	4,	*6*
Bonne armonie			**34**	

Les 100 premiers alexandrins des trois pièces suivantes de Lamartine : *L'Immortalité*, *Les laboureurs* dans *Jocelyn*, *La chute d'un ange*, donnent :

Concordants	40,	42,	39,	*40*
Triades	8,	8,	8,	*8*
Diado-triades	4,	8,	7,	*6*
Diades simétriques	24,	18,	15,	*19*
Diades asimétriques	4,	8,	9,	*7*
Discordants	54,	51,	53,	*53*
Sans armonie	6,	7,	8,	*7*
Bonne armonie			33	

Ces statistiques placent donc nos six poètes au point de vue de l'armonie dans l'ordre suivant : *Racine*, *Hugo, Musset*, *Leconte de Lisle*, *Boileau*, *Lamartine.*

Racine et V. Hugo viennent nettement au premier rang avec chacun 42 vers sur 100. Si l'on s'en tenait à ce total il faudrait les placer *ex æquo* ; c'est ici que le détail de ces 42 vers est instructif : Racine est très sensiblement plus armonieux que Hugo parce qu'il présente 20 vers sur 100 en triades et diado-triades tandis que Hugo n'en a que 15.

Musset et Leconte de Lisle viennent après, l'un avec 38 et l'autre avec 37. Il i a de même une différence sensible entre les deux parce que le premier présente 18 vers sur 100 en triades ou diado-triades et le second seulement 15.

Boileau se place notablement plus bas avec 34 vers sur 100 ; mais il ne faut pas oublier que s'il n'avait pas tant de vers discordants, il figurerait au premier rang avec Racine puisqu'il a comme lui 20 vers sur 100 en triades ou diado-triades.

Quant à Lamartine, il est nettement le dernier, non pas tant parce qu'il ne donne que 33 vers ayant une bonne armonie (c'est en somme le même chiffre que Boileau), que parce que sur ces 33 vers il n'en a que 14 en triades ou diado-triades.

Certains s'étonneront peut-être de trouver l'*armonieux* Lamartine en si mauvaise place. Nous ne saurions mieux faire que de les renvoyer à l'article qu'a publié sur lui

Leconte de Lisle. Ils i trouveront très nettement exposées les raisons pour lesquelles ce poète perd tant à être examiné de près.

Les statistiques de ce genre peuvent servir à comparer non seulement deux poètes entre eux, mais aussi les diverses œuvres d'un même poète. Ainsi il est très remarquable que les différentes pièces qu'un poète a composées à une même époque fournissent en général à peu de chose près les mêmes chiffres; tandis qu'il n'en est pas toujours de même pour deux poèmes dont l'un est postérieur de quinze ou vingt ans à l'autre. La comparaison des 100 premiers vers de *L'année terrible* avec les 100 premiers d'*Aymerillot* est très suggestive à cet égard. Si on lit successivement ces deux morceaux on sent bien vite que ce n'est plus le même art : le poète est devenu vieux ; la poésie a baissé, la langue et le ritme ont perdu leur souplesse, mais l'armonie a augmenté ; l'auteur a sensiblement perfectionné son instrument à ce point de vue qui est maleureusement dans une certaine mesure secondaire. L'étude de l'armonie par statistiques peut donc fournir un précieux concours pour étudier l'évolution de l'art d'un poète.

VIII

L'ARMONIE DES VERS DE MOINS DE DOUZE SILLABES

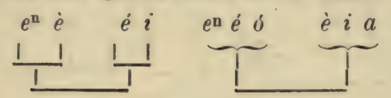
Le vers de douze sillabes est depuis le XVII[e] siècle le vers français par excellence. Becq de Fouquières a montré lorsqu'il s'est occupé du ritme à quoi il devait son trionfe et sa supériorité. C'est au nombre de ses sillabes, douze, qui est « celui dont les éléments peuvent se grouper suivant le plus grand nombre de combinaisons, chaque groupe étant, avec le nombre total, dans un rapport exact et facile à apprécier... Le nombre douze est celui que l'oreille analyse le plus aisément puisqu'elle peut le diviser en groupes de deux, de trois, de quatre ou de six sons » (p. 10). L'étude que nous venons de faire sur l'armonie fait comprendre sans explications, que le raisonnement appliqué au ritme par Becq de Fouquières convient également bien à l'armonie.

Un vers de douze sillabes isolé est un vers; il a son ritme complet et son armonie forme un tout. Un vers de dix sillabes isolé n'est un vers que dans certaines conditions. Les vers qui n'ont que uit sillabes ou moins de uit sillabes ne sont des vers qu'à condition de n'être pas isolés. Il est facile de comprendre que si l'armonie au lieu d'appartenir en propre à un vers se répartit sur tout un groupe, elle perd de sa précision, devient beaucoup plus vague. Elle devient en même temps beaucoup moins intéressante; aussi nous bornerons-nous à donner quelques indications sur l'armonie des vers de moins de douze sillabes.

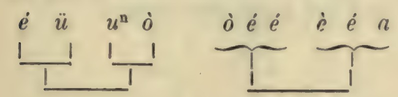
Le vers de dix sillabes, le grand vers de l'ancienne poésie française, peut être souvent considéré comme une unité. Dans ce cas son armonie se ramène à six diades ou à deux diades et deux triades réparties dans un ordre que détermine la place de la coupe.

Voici quelques exemples coupés après la quatrième sillabe. On notera que le second membre du vers comprend tantôt deux triades, tantôt trois diades:

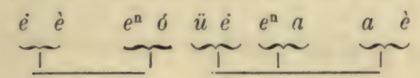
Maint chef périt, maint héros expira;



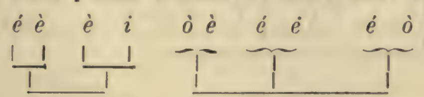
Et sur son roc Prométhée espéra



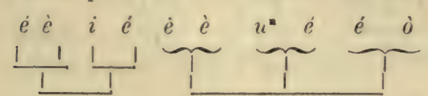
De voir bientôt une fin à sa peine.



C'étoit plaisir d'observer leurs efforts;



C'étoit pitié de voir tomber les morts.

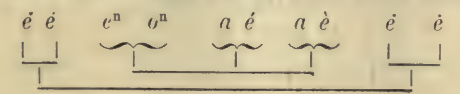


(LA FONTAINE, VII, 8).

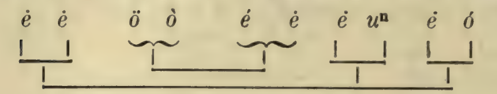
Rappelons que la sillabe *oi* se prononçait *wè* à l'époque de La Fontaine ; cela nous dispensera de tout commentaire sur notre notation.

Ajoutons ici trois exemples modernes, deux de Hugo et un de Musset (coupé à 5). On remarquera combien sont inférieurs aux autres en armonie les vers qui commencent par deux triades et par conséquent ne tiennent pas compte de la coupe :

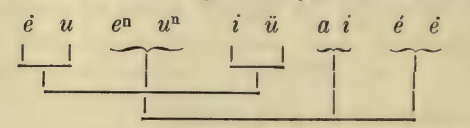
Que de printemps passés avec leurs fleurs !



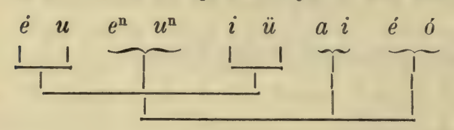
Que de feux morts, et que de tombes closes!



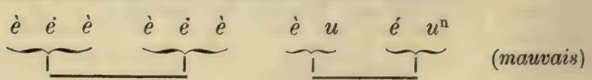
Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs?



Se souvient-on qu'il fut jadis des roses?

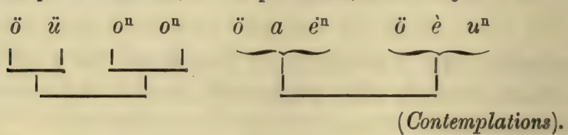


Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous étions



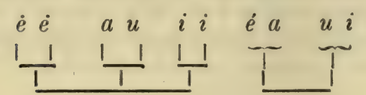
(*mauvais*)

Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons.

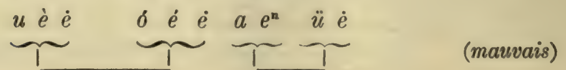


(*Contemplations*).

Jeunes amours, si vite épanouïes,

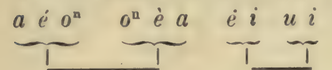


Vous êtes l'aube et le matin du cœur.



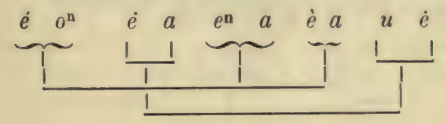
(*mauvais*)

Charmez l'enfant, extases inouïes !

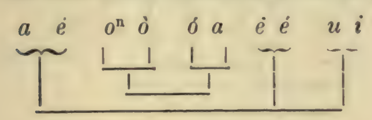


(*mauvais*)

Et, quand le soir vient avec la douleur,



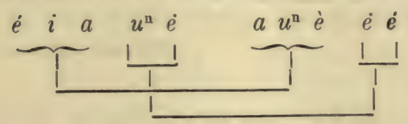
Charmez encor nos âmes éblouïes,



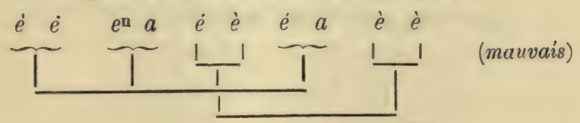
Jeunes amours si vite évanouïes !

Contemplations).

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :

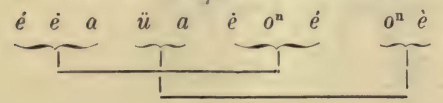


N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse ?

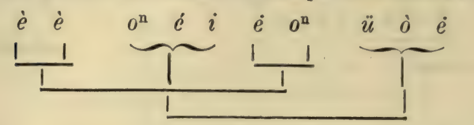


(*mauvais*)

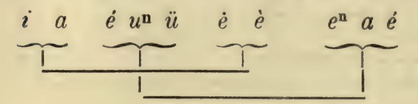
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,



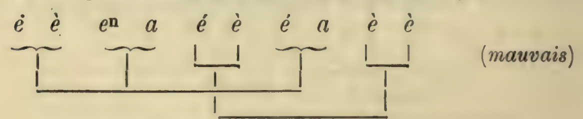
C'est perdre en désirs le temps du bonheur ?



Il m'a répondu : Ce n'est point assez,

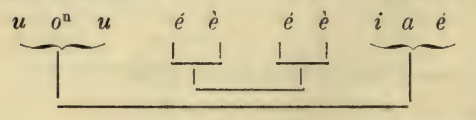


Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse ;



(*mauvais*)

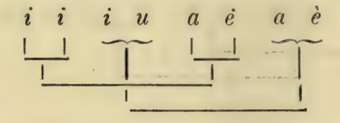
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés !



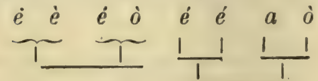
(MUSSET, *Chanson*).

L'armonie du vers de 8 sillabes est forcément divisée en quatre diades. En voici quelques jolis exemples :

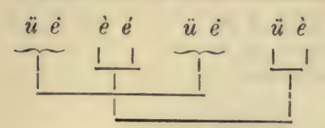
Tircis qui pour la seule Annette



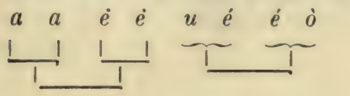
Faisoit résonner les accords



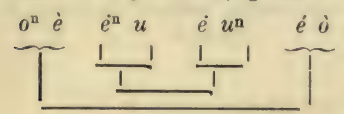
D'une voix et d'une musette



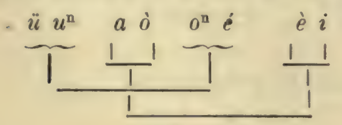
Capables de toucher les morts,



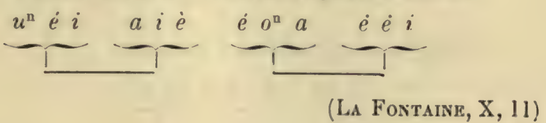
Chantoit un jour le long des bords



D'une onde arrosant des prairies

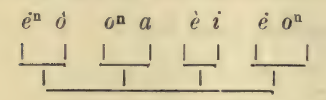


Dont Zéphyre habitoit les campagnes fleuries.

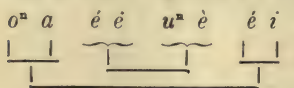


(La Fontaine, X, 11)

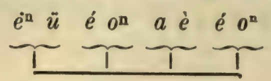
Un mort s'en alloit tristement



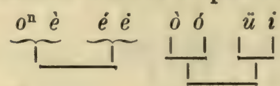
S'emparer de son dernier gîte ;



Un curé s'en alloit gaîment

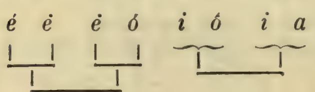


Enterrer ce mort au plus vite.

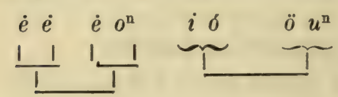


(ID., VII, 11)

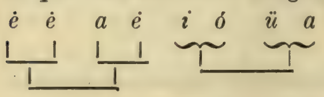
Ce que le flot dit aux rivages,



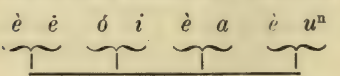
Ce que le vent dit aux vieux monts,



Ce que l'astre dit aux nuages,



C'est le mot ineffable : Aimons !

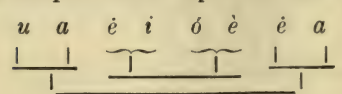


(HUGO, *Contemplations*).

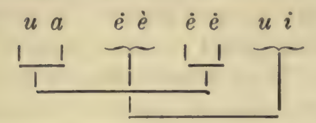
Si vous n'avez rien à me dire

i u a é e^n a ė i

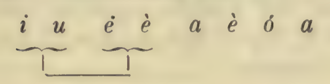
Pourquoi venir auprès de moi ?



Pourquoi me faire ce sourire

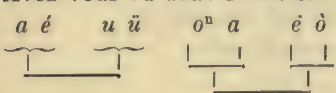


Qui tournerait la tête au roi ?

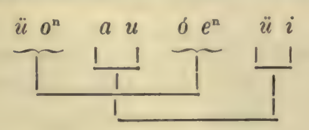


(Id., *ibid.*)

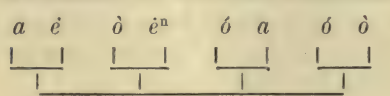
Avez-vous vu dans Barcelone



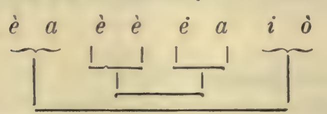
Une Andalouse au sein bruni ?



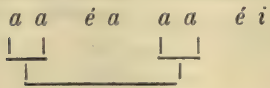
Pâle comme un beau soir d'automne



C'est ma maîtresse, ma lionne !



La marquesa d'Amaëgui.



(Musset, *L'andalouse*).

Dans les deux derniers exemples cités le dernier vers n'a pas d'armonie propre. Le fait est très fréquent dans tous les vers de moins de 12 sillabes quand ils sont groupés en strofes, comme c'est ici le cas ; ils ne constituent plus alors des unités. Mais on remarquera bien vite que ces strofes sont d'autant plus agréables qu'elles contiennent un plus grand nombre de vers ayant leur armonie propre.

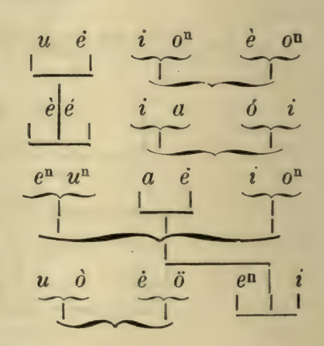
Le principal charme des strofes en petits vers vient de la variété du ritme, de la rime et des voyelles. C'est pourquoi la suivante est très défectueuse :

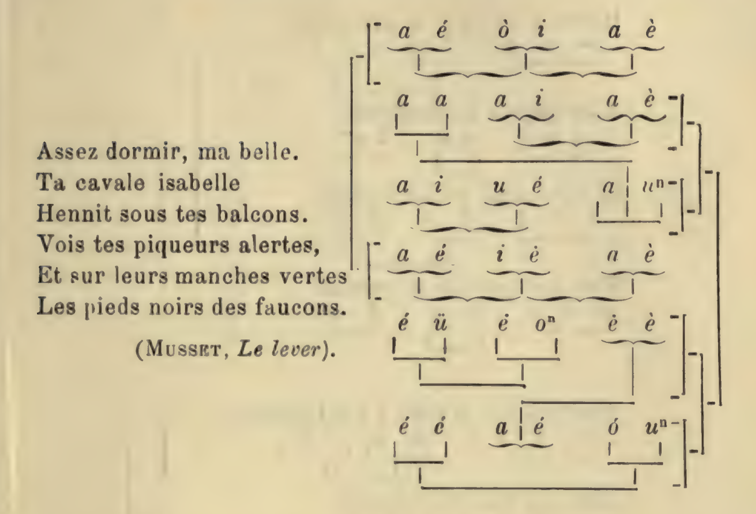
> Pour le bal qu'on prépare,
> Plus d'une qui se pare
> Met devant son miroir
> Le masque noir
>
> (Musset, *Venise*);

toutes les rimes sont en *-ar* ; il en résulte une monotonie désagréable.

Pour les vers de moins de 8 sillabes, ils ne vont que par strofes ou par séries ; la rime leur suffit. Différentes combinaisons sont possibles, aucune nécessaire, pour l'armonie vocalique. Très agréables sont celles qui recouvrent le ritme. Il peut i avoir correspondance d'un vers à l'autre ; ils forment alors des unités par groupes ; le fait est d'ailleurs rare : c'est une réussite. Nous réunissons par des traits les correspondances qui n'ont pas lieu dans le même vers :

> Tout ce qui prend naissance
> Est périssable aussi ;
> L'indomptable puissance
> Du sort le veut ainsi
>
> (Joachim du Bellay).



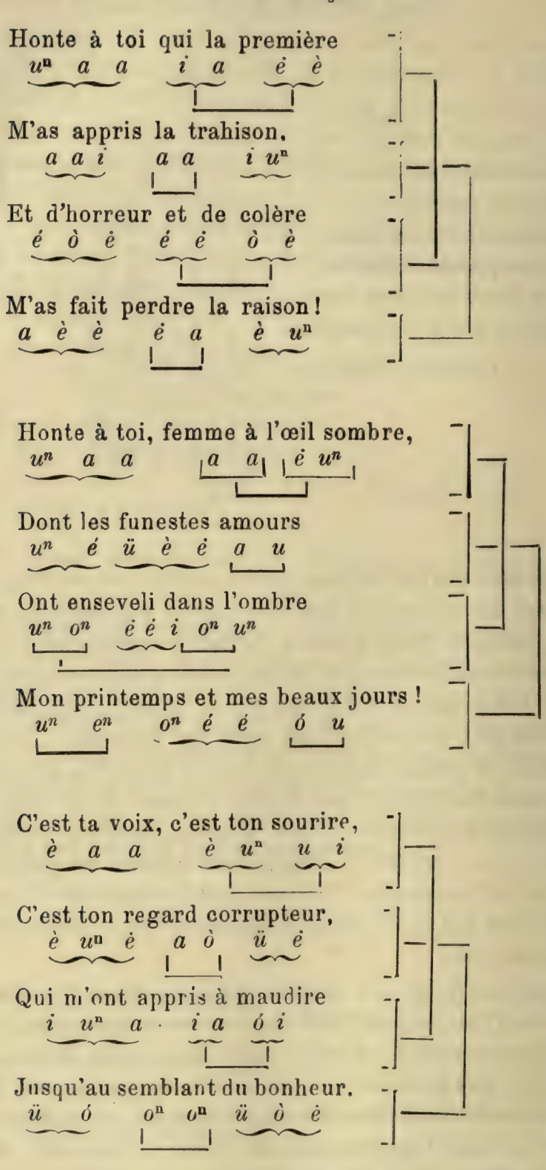


Assez dormir, ma belle.
Ta cavale isabelle
Hennit sous tes balcons.
Vois tes piqueurs alertes,
Et sur leurs manches vertes
Les pieds noirs des faucons.

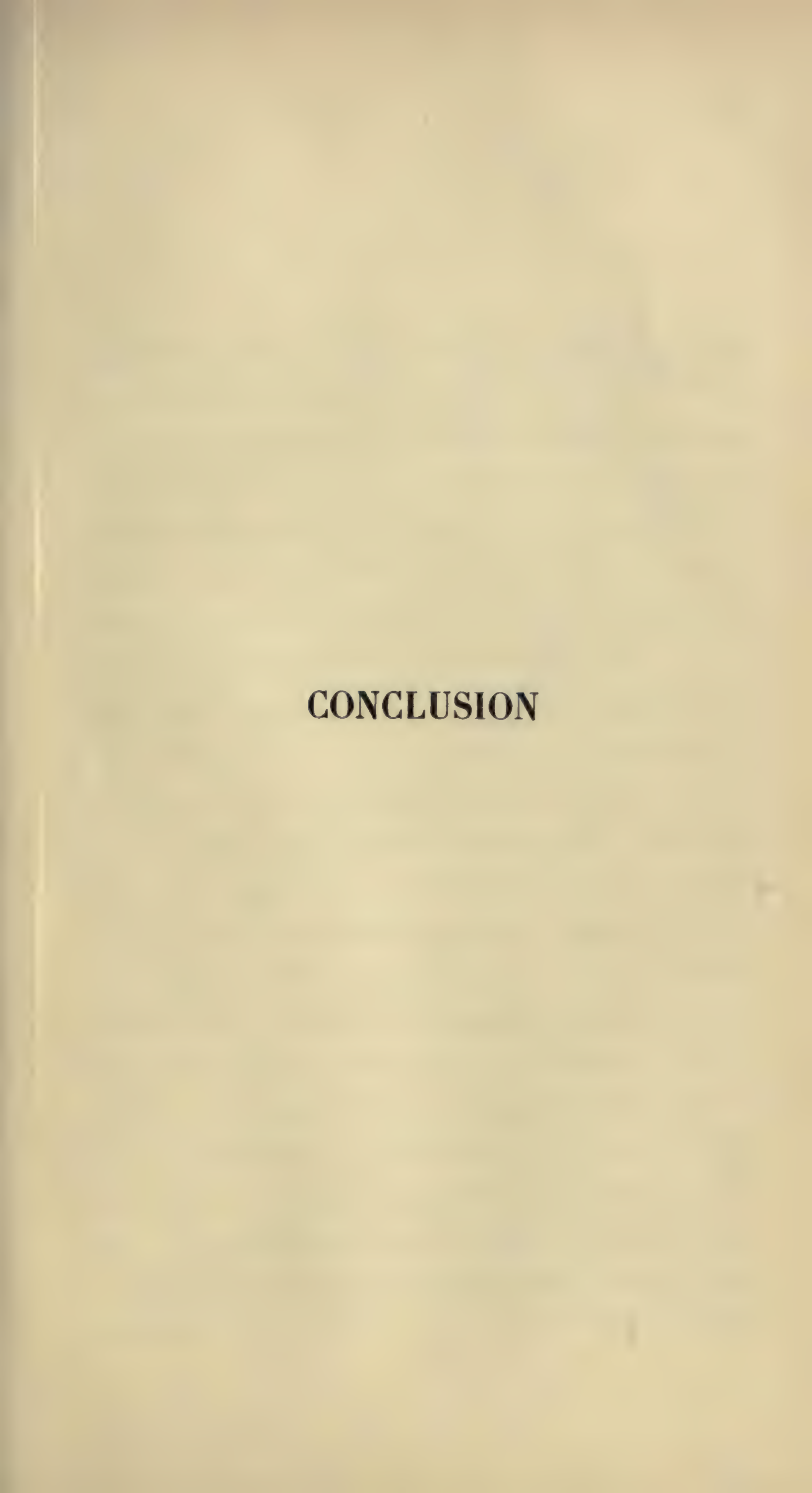
(Musset, *Le lever*).

Les vers qui ont un nombre impair de sillabes sont pour la plupart des inventions peu eureuses. Il est facile de comprendre pourquoi. Nous sommes abitués à compter le nombre des sillabes et comme nous ne les comptons pas l'une après l'autre, mais par groupes, il est bon que le nombre total des sillabes du vers soit un multiple de celui des groupes. « Pour qu'un vers ait sa pleine cadence, il faut, si possible, que les divers membres composants aient, pour le nombre de syllabes, des diviseurs communs » (Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 91). Le vers de 11 sillabes est boiteux de quelque façon qu'on le construise. Le vers de 9 ne cesse de l'être que s'il est coupé à 3, 3, 3 ; mais il est alors d'une désespérante monotonie.

Ces vers sont peu usités. Seul le vers de 7 a eu un grand succès. C'est un petit vers léger et sautillant, un peu moins rapide que celui de 8, mais sautillant à cause de sa boîterie. En tant que petit vers il n'a pas d'armonie propre. Pourtant les eptasillabes deviennent particulièrement armonieux lorsque, le sens les groupant par deux (c'est-à-dire en faisant en quelque sorte des unités de 14 sillabes), ils se correspondent de deux en deux comme dans l'exemple suivant :



(Musset, *Nuit d'octobre*).



CONCLUSION

L'armonie naît du jeu des voyelles se correspondant, non pas une à une, mais par groupes. Il en a toujours été ainsi et l'on n'imagine pas qu'il en puisse être autrement.

Les moyens d'expression sont tous des effets de contraste. En ce qui concerne le ritme, les mesures lentes et les mesures rapides entrent en lumière parce qu'elles font contraste avec la moyenne des mesures; le trimètre romantique fait contraste avec le tétramètre classique ; une pièce en vers libres n'est qu'une suite de contrastes : un vers plus court vient après un vers plus long, un vers plus lent suit un vers plus rapide. Les sons, voyelles ou consonnes, deviennent expressifs par leur répétition, parce que la langue des vers où ces répétitions apparaissent leur doit un aspect particulier qui fait contraste avec l'aspect ordinaire. Et il en est ainsi non seulement des moyens d'expression que nous avons étudiés, mais encore de tous ceux que nous avons passés sous silence. Car nous n'avons pas eu la prétention d'épuiser un sujet illimité ; nous avons simplement voulu établir les principes généraux et les vérifier par quelques séries d'exemples. Ainsi l'effet que peut produire un rejet, et que nous n'avons pas examiné, est dû à une discordance entre le ritme et la grammaire ; c'est un contraste. Ainsi encore nous avons montré qu'un son essentiel d'un mot peut être mis en relief par la répétition dans d'autres mots de ce même son ou de sons analogues qui l'étaient et le soutiennent ; mais on peut obtenir un effet du même genre en laissant ce son, après l'avoir mis en bonne place, absolument isolé, c'est-à-dire en ne l'entourant que de sons de nature très différente. Dans les vers suivants le mot *tragique* est mis en valeur par sa position ritmique ; mais son *i*, cette note aiguë si caractéristique, surgit au milieu des autres parce qu'elle est seule de son espèce ; pas de voyelle tonique dans ces deux vers qui ne soit éclatante ou sombre, pas une qui soit claire :

Les Cent*au*res, pre*nant* les f*em*mes sur leurs cr*ou*pes,
Fr*a*ppent l'h*o*mme, et l'horr*eu*r trag*I*que est dans les
[*cou*pes
(Hugo, *Le Titan*).

A regarder les choses d'un autre biais les vers à effet sont presque toujours en contradiction avec une des règles courantes de la versification. Il est défendu de supprimer la coupe de l'émistiche, il est défendu d'enjamber, il est défendu de morceler les vers, il est défendu de répéter les mêmes sons d'une manière sensible, il est défendu de ne pas alterner les rimes masculines et féminines, il est défendu d'employer successivement plusieurs rimes assonant ensemble, il est défendu d'accepter des iatus. Or nous avons vu quels effets puissants et vraiment poétiques ont été dus souvent à la violation même de ces observances. Qu'on se garde d'en conclure que pour être un grand poète il suffit de faire bon marché des règles. Toutes les interdictions qu'elles formulent sont excellentes pour la majorité des cas ; car les vers nettement expressifs, même dans la poésie descriptive, ne peuvent jamais être qu'une minorité. La plupart des vers d'une pièce doivent se borner, en ce qui concerne la forme, à être armonieux, bien ritmés et bien rimés. Le poète doit donc observer soigneusement les règles que nous a léguées un vieil usage, mais en sachant qu'il peut à l'occasion i déroger.

L'emploi des moyens d'expression n'est d'ailleurs artistique qu'a condition de n'être pas exagéré ; il ne faut pas que le lecteur ou l'auditeur puisse les remarquer nettement à première vue, mais que ce soit seulement leur résultante qui produise sur lui l'impression voulue. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de l'indiquer en passant, et il est bon d'i insister encore ici. Voici par exemple un passage de Mathurin Régnier où l'emploi des moyens d'expression atteint ses extrêmes limites :

Et le fer refrappé sous les mains résonnantes
Défie des marteaux les secousses battantes,
Est battu, combattu, et non pas abattu,
Ne craint beaucoup le coup, se rend impénétrable,

Se rend en endurant plus fort et plus durable,
Et les coups redoublés redoublent sa vertu.

Par le contraire vent en soufflantes bouffées
Le feu va rattisant ses ardeurs étouffées :
Il bruit au bruit du vent, souffle au soufflet venteux,
Murmure, gronde, craque à longues halenées,
Il tonne, étonne tout de flammes entonnées :
Ce vent disputé bouffe et bouffit dépiteux.

Tout commentaire est inutile ; l'auteur a voulu montrer à quel résultat détestable peut mener l'abus de certains procédés et il i a parfaitement réussi. C'est au poète à avoir le goût assez délicat pour trouver la juste mesure. Il doit, pour ce qui est des moyens d'expression, faire porter son effort sur deux points: d'abord choisir ceux qui conviennent le mieux à l'idée exprimée (nous avons vu que l'on peut quelquefois ésiter entre plusieurs) et les employer dans la proportion exacte où cette idée les comporte ; d'autre part les éviter soigneusement toutes les fois que la pensée ne les demande pas.

Alors vous croyez, nous dit-on, que le poète fait tous vos beaux raisonnements, et qu'au milieu de l'inspiration, quand l'émotion et l'entousiasme l'ont saisi, quand la passion fait palpiter son cœur, quand l'éloquence va jaillir de ses lèvres, il s'épuise à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des labiales et des sifflantes, à calculer des écos de voyelles et des rappels de sonorités? — Non pas ; mais nous savons que les poètes, s'ils s'astreignent à certaines règles parce que c'est l'usage, obéissent aussi à d'autres dont ils ne connaissent pas de formules et qui sont chez eux à l'état de sentiment. Ils ne calculent pas les effets, mais ils les sentent et ne sont satisfaits que lorsqu'ils ont trouvé l'expression adéquate de l'idée. Sans doute il n'est pas rare que certains effets se présentent en quelque sorte d'eux-mêmes, produits par le asard de la forme des mots ou de leur rapprochement; mais, à moins d'être des artistes médiocres, il n'abandonnent rien au asard et n'accueillent son apport qu'après l'avoir reconnu et souvent perfectionné. « C'est affaire au vrai poète, dit Clair Tisseur, de sentir la chose d'instinct, sauf à la passer à l'alambic une fois faite ». Quand l'expression idéale qu'ils entrevoient

se refuse à eux, sans qu'ils aient l'espoir de la rencontrer jamais, ils renoncent à l'idée. « Il n'y a pas, écrivait A. de Musset, de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas » ; ce qu'il dit de la mélodie est également vrai de tous les détails de facture et d'expression. Lorsqu'ils se résolvent à noter une forme provisoire, c'est qu'ils comptent trouver mieux un jour. Alors ils se retouchent tant que leur oreille délicate et leur sentiment aiguisé les i invitent, et ce n'est souvent qu'après de nombreux essais qu'ils arrivent à se satisfaire.

Quelques exemples montreront clairement comment s'accomplit ce travail de correction des poètes. Soit ces vers du *Mariage de Roland* (v. 18 et suiv.) :

Les bateliers pensifs qui les ont amenés
Ont raison d'avoir peur et de fuir dans la plaine,
Et d'oser, de bien loin, les épier à peine.

Victor Hugo avait mis d'abord :

Les bateliers *hâlés* qui les ont amenés.

MM. P. et V. Glachant (*Papiers d'autrefois*, p. 122) constatent qu'il a « renoncé à une épithète de nature, purement physique, pour accorder la suprématie à une épithète morale ». Matériellement cette observation est presque exacte, quoique dénuée d'intérêt ; mais, à i regarder de près, elle porte à faux. Les bateliers ne sont pas pensifs ; ils ont peur et s'enfuient, ce qui indique un tout autre état mental. Ils n'étaient pas pensifs quand ils les ont amenés parce qu'ils ne se doutaient pas de ce qui allait se passer, et s'ils ont pu être pensifs un instant ce n'est que pendant celui qui a précédé immédiatement leur peur et leur fuite ; mais il n'est pas question de ce moment-là. Il en résulte que « pensifs » fait l'impression d'une cheville. Au contraire, « hâlés » rendait parfaitement l'idée que le poète avait voulu faire entrevoir et était, à proprement parler, une épitète morale. Ces ommes étaient « hâlés » au moral comme au fisique ; ils avaient le cœur rude et endurci comme le corps, l'émotion et la crainte

leur étaient inconnues ; pourtant cette fois la peur les avait saisis et ils fuyaient. Pourquoi a-t-il remplacé ce mot si pittoresque et si juste par « pensifs » qui ne rend pas son idée et répond mal à la situation ? Parce qu'il était obligé d'abandonner « hâlés » et qu'il n'a pas trouvé mieux que « pensifs ». Avec « hâlés » on avait cinq fois reproduction ou rappel de la sillabe *-lés* :

Les bate*liers* hâ*lés* qui *les* ont ame*nés*,

et les trois polisillabes du vers avaient un *a* dans leur première sillabe : b*a*teliers, h*â*lés, *a*menés. La discordance entre l'idée et l'expression, que nous avons signalée plus aut (2e partie, p. 189), était telle qu'il en résultait une vraie cacofonie. En écrivant « pensifs » Hugo a rendu son vers faible comme idée, mais excellent comme facture.

Dans *Booz endormi* au lieu de :

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala,

la première version était :

Un souffle tiède était épars sur Galgala

(*Papiers d'autrefois*, p. 135) ; « était épars » est au moins aussi juste que « flottaient » et l'on peut regretter l'idée que suggérait le mot « tiède ». Mais les saccades choquantes qui résultaient des quatre occlusives dentales : « *t*iè*d*e é*t*ai*t* é- » ont obligé Hugo à une retouche. Il l'a opérée avec tant d'abileté et de boneur, en disposant savamment jusqu'à la fin de ce vers les moyens d'expression employés dans le précédent (cf. 2e partie, p. 262), qu'il a fait de l'ensemble un tout qu'on ne saurait disjoindre, un tableau d'une ravissante poésie, deux des vers les plus merveilleux qui existent.

Dans *Aymerillot* (v. 162, V. Glachant, *Revue universitaire*, 1899, t, 1, p. 501), au lieu de :

Ces douves-là nous font parfois si grise mine
Qu'il faut recommencer à l'heure où l'on termine,

le poète avait d'abord écrit :

> Qu'il faut recommencer quand on croit qu'on termine.

La leçon définitive rend son idée avec moins de clarté et de précision. Il s'est néanmoins résigné à l'accepter pour éviter les saccades que faisait naître dans la première rédaction, sans que l'idée les justifiât, la quintuple répétition des occlusives *c*, *q*, dans un même vers.

Au vers 119 de la même pièce on lit dans le manuscrit (Id., *ibid.*):

> Il appela les plus fameux, les plus fougueux ;

il a remplacé *fameux* par *hardis*, pour éviter une insistance due à la répétition de *f* et à la rime léonine, qui, vu l'idée à exprimer, est suffisamment sensible par la répétition de « les plus » et qui devenait par son exagération un artifice vulgaire.

Après la bataille se terminait primitivement par ces deux vers :

> Mon père se tourna vers son housard tout blême :
> — Bah, dit-il, donne-lui la goutte tout de même.

(*Papiers d'autrefois*, p. 133). « Donner la goutte » est l'expression juste, on pourrait presque dire tecnique ; mais elle est triviale. Est-ce là ce qui a déterminé Hugo à l'écarter ? c'est peu probable ; mais ce qui est certain, c'est qu'il a été choqué par la cacofonie qui résultait du eurt des dentales :

> ... *dit*-il, *d*onne-lui la gou*tt*e *t*out *d*e...

L'eureuse correction qui a supprimé ces saccades s'est étendue forcément au vers qui était d'abord :

> Et dit : — Donne la goutte à ce pauvre blessé,

et cela a suffi pour rendre excellente une petite pièce primitivement assez faible.

Tout le monde a présents à l'esprit, au commencement du *Sacre de la femme*, les quatre vers délicieux qui débutent par ces mots : « L'éden pudique et nu ». Voici ce qu'ils étaient d'abord :

L'éden charmant et nu s'éveillait, et, donnant
De la distraction même au ciel rayonnant,
Les oiseaux gazouillaient un murmure si tendre
Que les anges penchés tâchaient de les entendre.

Le dernier vers était pénible et désagréable à l'oreille, le premier était plat, le second lourd, prosaïque et abstrait ; la langue était lâche et imprécise, les idées mal coordonnées et mal digérées. Un poète aussi soigneux et aussi avisé que Victor Hugo ne pouvait pas laisser ce passage sans le reprendre et le refondre. Mais ne nous occupons ici que du premier vers : pourquoi en a-t-il retiré l'épitète « charmant » et pourquoi l'a-t-il remplacée par « pudique » ? Selon MM. Glachant (*Ibid.*, p. 130), c'est par le souci d'i introduire un qualificatif « plus rare ». Sans doute « charmant » était banal à cette place, mais ce qui a déterminé sa retraite, c'est qu'il assonait lourdement avec *donnant* et *rayonnant*, et faisait tache, avec ses deux voyelles éclatantes, au milieu d'une description qui exigeait des voyelles claires (cf. 2e partie, p. 214-220). Ce qui a fait choisir « pudique » plutôt que tout autre mot n'est pas sa rareté, mais la recherche de l'antitèse : l'idée de nudité appelle par antitèse celle de candeur, de pudeur, d'innocence, de pureté. Or, seul parmi les adjectifs exprimant ces idées, « pudique » présentait deux voyelles claires.

Pour l'avant dernier vers d'*Eviradnus*, la première leçon donne (V. Glachant, *Revue universitaire*, 1899, t. I, p. 508) :

S'approchant d'elle avec un fier sourire ami,

et l'édition :

S'approchant d'elle avec un doux sourire ami.

Au point de vue de l'idée, il n'est pas interdit de préférer « doux » à « fier », quoiqu'il fasse un peu pléonasme avec

« ami », mais « fier » était peut-être plus plein de sens, étant donné le caractère d'Eviradnus, le rôle qu'il venait de jouer, et l'antitèse apparente que ce mot faisait avec « ami ». Seulement avec « fier » le vers était presque totalement dépourvu d'armonie (cf. *supra*, chap. VI, α p. 366), tandis qu'avec « doux » il a une armonie très satisfaisante en diades conformément au ritme (tipe 1-4, 2-3, 5-6, *supra*, p. 344), et même en triades (cf. *supra*, p. 362, 4° α).

Il serait aisé de multiplier les exemples de ce genre et de les emprunter à des poètes très divers. Ceux-là suffisent. Ils montrent nettement pour quelles raisons et de quelle manière les poètes se corrigent. Il est vrai que certains sont incapables de revenir sur ce qu'ils ont une fois écrit ; nous en avons signalé un exemple plus aut (1re partie, p. 125). C'est pour eux une infériorité notable ; il en résulte que leurs œuvres sont très inégales et que trop souvent les faiblesses i déparent les plus belles choses. On se demande en vain sur quoi peut bien reposer cette légende d'après laquelle les poètes, quand l'inspiration leur vient, produiraient leurs œuvres sans travail, sans effort, spontanément et presque inconsciemment, comme la plante pousse ses feuilles quand le souffle du printemps l'a suffisamment réchauffée. On connaît depuis l'antiquité le pénible labeur de Virgile. On a depuis longtemps des documents prouvant que les fables de La Fontaine n'ont atteint leur forme définitive et en général si parfaite qu'après avoir été refondues à tel point que souvent pas un seul mot n'est resté à la place qu'il occupait dans la première rédaction. Le *Buch der Lieder* de Heyne est plein de poésies d'un tour si facile, si naturel qu'il ne semble pas que le poète ait jamais pu les concevoir sous une autre forme ; c'est d'un monceau de ratures qu'elles ont surgi avec leur aisance et leur grâce délicieuse. On sait aujourdui avec quel soin Hugo, jusqu'au moment de donner ses œuvres au public, les reprenait sans cesse, biffant, précisant, développant sans relâche. D'autres exemples encore permettent de supposer un travail analogue de la part des poètes sur la manière de composer desquels on n'est pas directement renseigné. Certains sont mieux doués que d'autres, ont plus de facilité, mais en définitive ceux qui ont été les plus parfaits sont ceux qui ont su le mieux se corriger.

Mais, penseront peut-être quelques-uns, maintenant que les lois de l'armonie sont formulées, que les moyens d'expression sont pour la plupart classés et définis, ne suffira-t-il pas d'avoir quelque sens critique pour arriver à ne plus faire, avec un peu de travail, que des vers qui soient tous de tous points excellents ? Qu'on se détrompe ; d'abord il faut distinguer dans un vers, comme nous l'avons dit dans l'introduction, le fond et la forme ; toutes les règles du monde sont impuissantes à faire naître une idée poétique, et même une forme irréprochable. Clair Tisseur a dit avec justesse dans ses *Modestes observations* : « Savoir désosser un vers ne vous en fera pas jaillir un beau, tout armé du cerveau, mais cela peut vous retenir d'en faire un mauvais ». Nous avons constaté ce qu'ont fait les poètes, nous n'avons pas prétendu creuser une ornière qu'ils doivent suivre à l'avenir. « Il n'y a pas de recette pour faire les chefs-d'œuvre, dit M. Saint-Saëns dans son *Harmonie et mélodie*, et ceux qui préconisent tel ou tel système sont des marchands d'orviétan ».

Sans doute les principes qui dominent les moyens d'expression et leur emploi sont éternels. « Tout sentiment, écrit Guyau dans *l'Art au point de vue sociologique*, se traduit par des accents et des gestes appropriés. L'*accent* est presque identique chez toutes les espèces : accent de la surprise, de la terreur, de la joie, etc. ; il en est de même du *geste*, et c'est ce qui rend immédiate l'interprétation des signes visibles ; l'art doit reproduire ces accents et ces gestes pour faire pénétrer dans l'âme, par suggestion, le sentiment qu'ils expriment ». Ce que l'auteur appelle des *accents* et des *gestes*, c'est en poésie des *sons* et des *mouvements* ; ceux qui conviennent à l'expression de tel sentiment sont d'une manière générale toujours et partout les mêmes. Mais dans le détail, — ces études en sont la meilleure preuve, — leur variété et leurs combinaisons sont infinies.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que l'emploi de tels moyens d'expression est exclu par telle forme de vers. Ainsi il est évident qu'il ne peut pas être question dans un poème en vers de forme fixe des effets que l'on obtient dans une pièce en vers libres par les changements de mètre.

Pour nous en tenir à notre alexandrin, il n'était au commen-

cement du XVI[e] siècle qu'un élément de douze sillabes composé de deux membres de six séparés par une pause ou césure. « Un compte net de douze, une suspension de la voix, ou repos, à la sixième sillabe, afin sans doute que l'existence du nombre fût bien sentie, c'était tout pour la métrique du grand vers » (Renouvier, *Victor Hugo*). On avait « l'habitude de prendre l'hémistiche en bloc, sans aucune considération d'accent intérieur assez marquée pour y faire sentir une mesure en le subdivisant lui-même, et y introduisant des cadences variées suivant la place de cet accent » (Id., *Ibid.*). D'un pareil vers tous les moyens d'expression que l'on peut obtenir en diversifiant les éléments ritmiques étaient forcément exclus.

Mais un vers sillabique de douze sillabes avec une seule division est un mètre singulier ; les éléments sont trop longs pour être nets, et c'est probablement pour cette raison que Ronsard trouvait que « les alexandrins sentent trop la prose très facile, sont trop énervés et flasques, si ce n'est pour les traductions, auxquelles, à cause de leur longueur, ils servent de beaucoup pour interpréter le sens de l'auteur ». C'était probablement le sentiment général à cette époque, car jusqu'au XVII[e] siècle l'alexandrin n'eut pas grand succès. On avait trop de liberté dans l'intérieur d'un émistiche et le remplissage avait beau jeu. Ceux qui avaient de l'oreille n'i sentaient pas un vers. On s'est étonné que Ronsard qui était un chercheur et un novateur n'ait pas compris le parti qu'il i avait à en tirer. Rien n'est plus naturel au contraire ; Ronsard ne connaissait l'alexandrin que tel qu'il était de son temps et ne pouvait ni prévoir ni créer la forme qu'il aurait plus tard : les évolutions ne se devancent pas.

Mais du temps même de Ronsard, grâce à lui-même, quoiqu'il ait relativement peu employé ce mètre, grâce à Agrippa d'Aubigné, grâce surtout à Régnier et un peu à Malherbe, sans qu'ils s'en doutassent, l'alexandrin évoluait. Le vers classique se préparaît. Il était extrêmement rare qu'un alexandrin n'eût pas d'autre accent tonique important que celui de la sixième et celui de la douzième sillabe. La plupart du temps il i en avait un autre dans l'intérieur de chaque émistiche. Ceux qui terminaient les émistiches recevaient un relief par-

ticulier de la pause dont ils étaient suivis ; mais il arrivait fréquemment que la pause de la césure fût très faible parce que le dernier mot du premier émistiche était étroitement uni par la sintaxe au premier du suivant ; dans ces conditions et pour les mêmes raisons l'accent de la sixième sillabe était relativement faible. Il n'était pas rare dès lors qu'un accent secondaire fût aussi fort que celui de la sixième et même qu'il fût suivi d'un arrêt aussi marqué que celui de la césure. En voici quelques exemples empruntés à Agrippa d'Aubigné :

> Toi Seigneur, qui abats, qui blesses, qui guéris ;

l'accent tonique de *blesses* est évidemment aussi fort que celui de *abats*, et celui de *Seigneur* est même plus fort.

> Sous toi, Hiérusalem meurtrière, révoltée,
> Hiérusalem, qui es Babel ensanglantée ;

l'accent tonique de *toi* dans le premier vers est au moins aussi fort que celui de *Hiérusalem*, et dans le second celui de *Hiérusalem* est certainement plus fort que celui de *es*.

> Venez, célestes feux ! Courez, feux éternels !
> Volez ! Ceux de Sodome oncque ne furent tels ;

il est clair que l'accent tonique de *volez* est plus fort que celui de *Sodome*, et que ce mot est même suivi d'un arrêt plus considérable que celui de la césure.

Petit à petit les poètes se rendirent compte de l'existence de ces accents secondaires ; ils comprirent les effets qu'on en pouvait tirer En en définitive au milieu du XVII[e] siècle l'alexandrin était devenu un vers de douze sillabes avec une césure fixe après la sixième, deux accents toniques fixes à la sixième et à la douzième, et deux accents secondaires à place variable dans l'intérieur de chaque émistiche. Du moins le plus grand nombre des vers classiques sont construits de cette façon. La césure les partage en deux éléments, les accents toniques les partagent en quatre. Les deux sistèmes

de division se superposent. Cette division en quatre morceaux est le point capital de l'étape classique. Les poètes classiques n'en ont jamais eu nettement conscience ; mais ils paraissent en avoir eu le sentiment à partir d'une certaine époque. Malherbe ne l'a jamais eu, mais il semble s'être développé chez Corneille à partir de *Polyeucte* et chez Racine à partir d'*Andromaque*. Cela est évidemment indémontrable ; mais un examen attentif de la versification de leurs œuvres est en faveur de cette opinion. Les accents secondaires devenant souvent aussi forts que celui de la sixième sillabe s'élèvent à la auteur d'un accent ritmique ; dès ce moment l'alexandrin est un vers ritmé, à quatre mesures en général. Il n'est plus alors ni « énervé ni flasque » ; ses quatre divisions lui donnent une fermeté et une netteté qui fait la beauté du vers classique. C'est alors qu'il est susceptible de toutes les cadences variées et de tous les moyens d'expression fondés sur le ritme que nous avons relevés chez lui.

Mais il faut avouer qu'au point de vue métrique, c'est de nouveau un vers bizarre : il est à la fois sillabique et ritmique, ce qui est presque contradictoire. Car dans un vers purement ritmique la mesure est marquée par le retour et le nombre des accents ritmiques, le nombre des sillabes étant quelconque. Ici le nombre des sillabes est fixe et celui des accents ritmiques ne l'est pas absolument ; chose étrange.

Au XVIIIe siècle, jusqu'à Chénier, il n'i a pas de poète à proprement parler. On se contente de reproduire plus ou moins abilement la versification classique. Pendant cette période morte, l'évolution ne perd pas ses droits ; c'est une période d'incubation. Aussi quand paraît Chénier, on s'aperçoit que le vers a changé, et on s'en aperçoit surtout lorsqu'arrive l'école romantique. Comment la versification romantique est sortie de la versification classique par la fusion du vers de la comédie avec celui de la tragédie, nous l'avons exposé en détail dans la *Revue des langues romanes*, t. XLVI, p. 5 et suiv. ; nous ne pouvons ici que renvoyer à cet article. Mais nous devons constater le résultat acquis à cette nouvelle étape : l'élément ritmique, qui s'était glissé dans l'alexandrin au XVIIe siècle, est devenu prédominant ; le nombre des sillabes reste fixe, mais la césure séparant les deux émistiches

est souvent très faible, et elle est même nulle dans le trimètre proprement dit. Les deux accents secondaires sont devenus primaires comme celui de la sixième sillabe, et dans le trimètre il n'i a plus sur cette sillabe qu'un accent tonique, sans accent ritmique. Le vers classique subsiste dans les mêmes pièces à côté du vers romantique et ils ont le même nombre de sillabes, mais ce qui les distingue c'est la manière dont ils sont ritmés. Le poète classique sentait vaguement que son vers était ritmé, le poète romantique en a nettement conscience. Une pièce romantique, étant composée de vers ritmés différemment, est comparable à une pièce en vers libres, et susceptible des divers moyens d'expression fondés sur les changements de ritme que nous avons examinés plus aut.

Hugo n'a jamais supprimé la césure de l'émistiche sur le papier. Il veut que la sixième sillabe ait toujours au moins un léger accent tonique et ne tolère pas que la septième sillabe soit constituée par un *e* féminin appartenant au même mot que la sixième. Cette étape en appelait invinciblement une autre qui a été réalisée par ses sucesseurs : la suppression de toute séparation de mots après la sixième sillabe, mais avec le maintien d'un accent tonique au moins secondaire sur cette sillabe.

> Tenez, à la pre*mière* du Cid, j'étais là
> (E. ROSTAND, *Cyrano*);

ce vers n'est même pas un trimètre ; c'est un tétramètre parfaitement ritmé.

> Empanaché d'indépendance et de franchise
> (ID., *ibid.*);

c'est ici un trimètre, avec un accent tonique secondaire sur la sixième sillabe, qui en réalité ne diffère en rien, sinon sur le papier, de celui-ci de Hugo :

> Elle est la terre, elle *est* la plaine, elle est le champ ;

car « elle est la plaine » n'est qu'un seul mot métrique avec un accent secondaire sur *est*. Ceux-ci de Leconte de Lisle sont exactement du même tipe :

Le café rouge, *par* monceaux, sur l'aire sèche...
La queue en cercle *sous* leurs ventres palpitants...
Sur les murailles, *sur* les arbres, sur les toits...

La dernière étape est accomplie et l'évolution a atteint son terme lorsqu'on supprime à la sixième sillabe l'accent secondaire :

Dans chacune de vos exécrables minutes...
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons...
Abou-Sayd, et ses compagnons, bras et flancs...
Et les taureaux, et les dromadaires aussi...
De ses enfants et de la royale femelle...

(LECONTE DE LISLE).

Dans ces vers l'accent secondaire est sur la septième sillabe. Dans celui-ci du même poète il est sur la cinquième :

Et l'oiseau bleu dans le maïs en floraison.

A ce moment les poètes peuvent disposer dans une même pièce, pour ne parler que de la césure à l'émistiche, non plus seulement de l'alexandrin classique à césure forte, mais encore de l'alexandrin à césure faible, de l'alexandrin sans césure mais avec un accent tonique au moins secondaire sur la sixième sillabe, enfin de l'alexandrin sans césure après la sixième ni accent tonique sur elle. Comme moyen d'expression le vers n'a rien gagné depuis Hugo ; mais les poètes ont sous la main un instrument plus souple encore et plus délicat, permettant une cadence encore plus variée : ressource pour le talent, danger pour la médiocrité.

De l'alexandrin du XVIe siècle au trimètre du XIXe la transformation a été normale, mais si l'on compare l'un à l'autre il semble qu'il s'est produit quelque colossal bouleversement. On dirait que l'ouragan d'une révolution a passé sur l'alexandrin. Or toute révolution, même apparente, amène forcément deux mouvements opposés : l'un de réaction, l'autre d'exagération.

Les réactionnaires sont ceux qui s'obstinent encore aujourdui à ne pas quitter le mode classique, et se condamnent à

refaire toujours les mêmes vers que d'autres ont déjà faits. Comme si l'on pouvait faire le vers de Racine ou celui de Hugo mieux ou même aussi bien que Racine et que Hugo ! « Autre siècle, autre art », a dit ce dernier (*W. Shakespeare*). Ils enfantent des nouveau-nés vieillots et souffreteux, ils s'épuisent en efforts stériles, mais cette tentative se renouvellera toujours. Elle durera jusqu'au moment où l'on ne fera plus le vers classique que comme nos licéens faisaient autrefois des vers latins et sans que ses produits méritent plus d'intérêt. Que de talent perdu pour n'avoir pas compris que nous avons marché !

Du côté de l'exagération, nous trouvons ceux qui ont conclu du mouvement romantique que les règles sont des lisières bonnes tout au plus pour les esprits débiles et qu'il suffit de rimer richement pour avoir fait une œuvre qui doive soulever l'admiration des siècles. Tous les tipes de vers apparaissent chez eux, mais le asard seul détermine leur emploi. Leurs productions sont encore plus négligeables, s'il se peut dire, que celles des réactionnaires.

Pourtant presque tout le monde sent que notre vers est défectueux et plusieurs ont demandé des réformes. « Le plus grand malheur de notre versification est d'avoir conservé la mesure des syllabes et les conditions de leur homophonie telles que les avait établies le XVI[e] siècle, d'accord avec la prononciation réelle d'alors : la prononciation a changé, et les règles qui l'avaient pour base ont été servilement maintenues, en sorte que nos vers sont incompréhensibles dans leur rythme et leur rime non seulement à l'immense majorité de ceux qui les entendent ou les lisent, mais encore, si on va bien au fond des choses, à ceux même qui les font » (G. Paris, Préface du livre de M. Tobler). « Il serait souhaitable que des poètes de talent parvinssent à débarrasser notre code poétique de quelques règles trop étroites, relativement jeunes, qui l'entravent inutilement, comme l'interdiction générale des hiatus, ou la loi inviolable de l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, ou certaines prescriptions trop formalistes pour le compte des syllabes. La rime même admettrait peut-être certaines modifications » (E. d'Eichtal, *Du rythme dans la versification française*).

« L'abîme s'est creusé trop large entre la langue parlée et la langue poétique pour qu'il ne soit pas devenu indispensable de le combler » (Psichari, *Revue Bleue*, juin 91).

C'est le sentiment de ces défauts qui a fait naître les écoles que l'on désigne sous les noms de décadentes, simbolistes et autres encore. Elles sont l'expression du besoin de changement assez généralement répandu aujourdui. Qu'ont-elles produit jusqu'à présent ? rien qui doive subsister, a-t-on dit, et il n'est pas besoin d'être profète, pour confirmer ce présage. A quoi aboutiront-elles ? à leur disparition.

Le XVI[e] siècle a fourmillé d'écoles analogues. Il i en a à toutes les époques où un vieux régime sombre pour en laisser surgir un nouveau. Il est rare qu'il en sorte une seule œuvre, mais leur rôle est considérable : elles accusent les tendances et préparent l'avenir. Les évolutions se font lentement; certaines transformations sont quelquefois pénibles : ces écoles remplissent les périodes de transition.

Les idées simboliques ou étranges qu'ont pu exprimer celles du XIX[e] siècle, le vocabulaire prétentieux ou baroque qu'elles ont pu employer n'ont pas d'importance, puisqu'il n'en restera rien. Mais au point de vue de la facture il i a deux tendances principales qu'elles rendent évidentes, et où l'on peut à notre sens entrevoir l'avenir de notre vers, parce que ces deux tendances sont logiques et que leur réalisation est appelée par l'évolution normale du vers français.

Nous ne voulons pas parler ici de la rime ni de l'iatus ; nous avons indiqué plus aut les modifications que nous paraissent comporter à l'eure actuelle les règles qui les concernent.

Nous faisons allusion à deux faits de bien plus grande importance. La langue dont se servent nos poètes, même après avoir supprimé toute distinction entre les termes nobles et les termes roturiers, après avoir accueilli le vocabulaire tout entier et i avoir même introduit quantité de néologismes, est une langue arcaïque. Si neuves que puissent être les idées développées, si moderne que soit le vocabulaire qui les exprime, la prononciation obligatoire est une prononciation morte depuis trois siècles.

Toute poésie, à l'origine, s'est servi de la langue vivante, et s'est fondée sur elle. En Grèce, pour ne citer qu'un exem-

ple, tous les genres poétiques emploient le dialecte parlé dans la région où ils naissent. Ils ont atteint leur plus aut développement chacun dans son dialecte ; c'était la période de production originale. Postérieurement apparut la poésie d'imitation ; on imita les modes poétiques, on imita leurs langues qui devinrent purement artificielles et intelligibles seulement pour un cercle restreint. C'est la période de décadence. Que l'on compare Quintus de Smyrne à Homère et l'on entreverra l'abime qui sépare la seconde de la première. A Rome la poésie classique, purement artificielle, érudite, arcaïsante pour la langue, grécisante pour le fond et la forme, n'a jamais été qu'une poésie d'amateurs. Pour qu'une poésie puisse être réellement vivante, il faut qu'elle emploie la langue de son pays et de son temps. Supposez Aristophane écrivant dans la langue d'Homère ou Schiller dans celle de Hans Sachs !

Actuellement la langue de notre poésie est arcaïque et parconséquent artificielle sur trois points principaux :

1° L'*e* MUET. — Parmi les *e* que l'on écrit aujourdui il en est qui se prononcent et d'autres qui ne se prononcent pas. Nous n'avons pas à faire ici leur istoire mais seulement à constater l'état actuel de la prononciation et à montrer dans quelle mesure les poètes tendent à s'i conformer. Il faut distinguer plusieurs cas. Quand l'*e* est en contact avec une voyelle atone dans l'intérieur d'un mot, comme dans *jouerai*, *remerciement*, *tuerie* il ne se prononce pas aujourdui ; souvent même il ne s'écrit plus, comme dans *joliment*, *prairie*, *roulette*. Cet *e* forme toujours une sillabe en ancien français ; mais dès le XIVe siècle on commence à ne plus le compter ; voir à ce sujet chez *Tobler* le chapitre intitulé *Détermination du nombre des syllabes*. Aujourdui les poètes ne le comptent plus jamais et quand A. Barbier écrivit :

> Toujours, ô mon enfant ! toujours les vents sauvages
> De leurs pieds vagabonds balayeront les plages
>
> (*La Nature*),

il a commis un arcaïsme blâmable.

Quand l'*e* suit la voyelle tonique comme dans *prie*, *pries*,

prient, il comptait également toujours pour une sillabe en ancien français ; il n'est plus jamais prononcé aujourdui. Ici l'usage des poètes n'a pas suivi la prononciation, si ce n'est quand l'ortografe elle-même s'i est conformée comme dans les imparfaits en *-oie*, *-oies*, devenus *ais*, dans le subjonctif *soie*, *soies* devenu *sois*, dans *eaue* devenu *eau*. Les mots dans lesquels l'*e* continue à être écrit ne peuvent entrer dans l'intérieur d'un vers que si l'*e* est final et élidé devant une voyelle. Telle est la règle classique ; elle comporte une exception : les imparfaits et les conditionnels en *-aient* et les deux subjonctifs *aient* et *soient* peuvent entrer dans l'intérieur d'un vers sans que leur *e* compte pour une sillabe. Les poètes du siècle dernier ont commencé à étendre cette liberté à toutes les finales de verbes en *-aient*, *-oient*, *-ient*, *-uent*, *-éent*, *-ouent* :

> En second lieu nos mœurs qui se *croient* plus sévères
>
> (Musset).

> Les yeux qu'on ferme *voient* encore
>
> (Sully-Prudhomme).

> *Rient* en dessous, mettant leurs masques de travers
>
> (Bouchor).

> Les mondes *fuient* pareils à des graines vannées
>
> (Sully-Prudhomme).

On ne saurait que les louer de cette généralisation ; il est temps qu'elle devienne complète et qu'on ne rencontre plus dans nos vers d'arcaïsmes comme celui-ci :

> On dit qu'elle a des gens qui se *noi-ent* pour elle
>
> (Musset).

Ces mêmes imparfaits en *-aient* placés à la rime constituent une rime masculine ; mais Hugo emploie encore *voient : soient* comme rime féminime. En réalité toutes ces rimes sont masculines puisque l'*e* ne se prononce pas.

Pour les formes en *-e*, *-es* la règle classique est impitoyable ;

elle n'en admet aucune dans l'intérieur du vers. Mais il i a bien longtemps que les poètes ont éprouvé le besoin de les admettre conformément à leur prononciation, c'est-à-dire sans compter l'*e*. Ronsard disait déjà : « Tu dois oster la dernière *e* féminine, tant des vocables singuliers que pluriers qui se finissent en *ée* et *ées*, quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers. Exemple du féminin plurier :

Roland avoit deux épé-es en main.

Ne sens-tu pas que ces *deux épé-es en main* offencent la délicatesse de l'aureille ? Et pour ce, tu dois mettre :

Roland avoit deux épé's en la main

..... Autant en est-il des vocables en *oue* et *ue* comme *roue*, *joue*, *nue*, *venue* et mille autres qui doivent recevoir syncope au milieu de ton vers, si tu veux que ton poème soit ensemble doux et savoureux. Pour ce tu mettras : rou', jou', nu', etc. ».

On trouve déjà cette suppression de l'*e* au XVe siècle (cf. *Tobler*, *ibid.)*. Aux XVIe et XVIIe elle est fréquente :

Toy qui levant la *veue* trop haute
(Baïf, 8 sill.).

A *veu*' d'œil mon teint jaunissoit
(Régnier).

Et la *livrée* du capitaine
(Marot, 8 s.).

Lassée d'un repos de douze ans
(Malherbe, 8 s.).

Mantoue, tu ne vois point soupirer ta province
(Corneille).

Bon ! jurer ! ce serment vous *lie*-t-il davantage ?
(La Fontaine).

Hé bien, me plains-je à tort ? me *joues*-tu pas, Amour ?
(La Fontaine).

A la *queue* de nos chiens, moi seul avec Drécar
(Molière, *Les Fâcheux*).

Les flots contre les flots font un *remu*-ménage
(Molière, *Dépit amoureux*).

Mais il faut dire que les mêmes poètes, sans en excepter Ronsard, comptent cet *e* pour une sillabe dans d'autres passages. Ils ne s'affranchissent de la règle que timidement et exceptionnellement :

Mais, comme crois, *Destinée* fatale
(Marot, 10 s.).

Ah! longues nuits d'hiver, de ma *vie* bourrelles
(Ronsard).

Et par lui la cité de *Troie* fut brûlée
(Ronsard).

Ne me reproche point qu'oisif j'*aie* vécu
(Ronsard).

La *partie* brutale alors veut prendre empire
(Molière, *Le dépit amoureux*).

Anselme, mon mignon, *crie*-t-elle à toute heure
(Molière, *Étourdi*).

Dans la première moitié du XIXe siècle les exemples sont plus rares, mais non moins significatifs :

Pas un qu'avec des pleurs tu n'*aies* balbutié
(Musset, *Namouna*).

Avant que tu n'*aies* mis la main à ta massue
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Un vieux pirate grec l'avait trou*vé* gentille
(MUSSET, *Namouna*).

Que mes *joues* et mes mains bleuiront comme celles
D'un noyé.....
(MUSSET).

Ne m'a-il pas *jetée* sous tes pas comme on trouve
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Tout sur terre où nous voilà,
Etait en *remue*-ménage
(BANVILLE).

Le crucifix, le bloc, l'*épée* hors de la gaîne
(LECONTE DE LISLE).

La *Baie* des Trépassés blanche comme la craie
(BRIZEUX).

Les poètes décadents ont accentué cette tendance ; nous attendons qu'elle se réalise complètement et que tous les mots de ce genre entrent librement dans le vers à n'importe quelle place.

Enfin quand l'*e* vient après une consonne soit dans l'intérieur soit à la fin d'un mot, il était encore toujours prononcé et comptait toujours pour une sillabe en ancien français. Aujourdui il n'est plus prononcé que dans les conditions que nous avons déterminées dans les *Mémoires de la Société de Linguistique*, VIII, 53-90. Il en était déjà de même au XVII[e] siècle ; cf. Thurot, II, 748. En poésie d'après la règle classique il doit toujours faire sillabe. Ici les poètes se sont montrés plus timides que dans les cas précédents. Pourtant dès le XVI[e] siècle on voit se manifester une tendance à supprimer l'*e* muet là où il ne se prononce pas :

Tu t'abuses toi-même, ou tu me *porte* envie
(DESPORTES).

La suppression de l'*s* permet de justifier pour les ieux l'éli-

sion de l'*e* ; en réalité cette grafie prouve qu'on ne prononçait ni l'*e* ni l'*s*. C'est le même artifice que l'on trouve dans Agrippa d'Aubigné :

> Toi, Seigneur, qui abats, qui blesses, qui guéris,
> Qui donnes vie et mort, qui *tue* et qui nourris,

et ailleurs dans le même Desportes :

> Jupiter, s'il est vrai que tu fusse' amoureux ;

Malherbe a blâmé l'ortografe de ce vers et aussi celle des deux suivants où c'est l'*e* qui n'est pas écrit :

> Des chardons *inutils* et des herbes méchantes...
> Des fortes mains d'*Hercul'* veux-je arracher la masse.

Ronsard supprime de même parfois un *e* muet final :

> Fait à houppes de soie, et si bien *ell'* le traite
> (Ronsard, *Églogues*).

> Mais plus *ell'* nous veut plonger
> Et plus *ell'* nous fait nager.
> (Ronsard, 7 sill.).

Chez les modernes, si on laisse de côté les chansonniers qui sont à part, les exemples sont fort rares, mais il faut reconnaître qu'ils n'ont rien de choquant :

> Que tu ne *puisse* encor sur ton levier terrible
> (Musset, *La coupe et les lèvres*).

> Et recouvrant le fer de son *bourlet* d'écorce
> (Lamartine, *Jocelyn*).

> *Quelque* soit la main qui me serve
> (Lamartine, *Recueillements*).

> Tu l'*emporte,* il est vrai ; mais lorsque tu m'abats
> (Lamartine, *La mort de Jonathas*) ;

il était bien facile de dire : Tu l'emportes, c'est vrai... mais le vers n'i aurait rien gagné.

Parmi les décadents c'est M. Jean Moréas qui a le plus nettement accusé cette tendance. Seulement il ne paraît pas s'être toujours rendu exactement compte de l'état réel de la langue ; car il lui arrive parfois de supprimer des *e* qui se sont toujours prononcés et d'en compter que l'on ne prononce pas. Il est évident que notre poésie doit arriver à brève échéance à ne plus compter que les *e* qui se prononcent et à négliger ceux qui sont réellement muets. Notre vers ne pourra qu'i gagner en sonorité.

Il est à peine besoin de rappeler que pour cette question, comme dans tout le cours de ce livre, nous ne considérons que le français proprement dit et que les prononciations provinciales, comme celle du Midi où l'on prononce *vingte-cinq* en trois sillabes, sont pour nous sans intérêt.

2° La diérèse. — Il s'agit des groupes de deux voyelles dont aucune n'est *e* et dont la première est *i*, *ou*, *o*, *ü*, c'est-à-dire une voyelle susceptible de devenir semi-voyelle. Doivent-ils être comptés pour deux sillabes ou pour une seule ? Istoriquement la question est fort complexe ; on en trouvera une bonne esquisse chez *Tobler* (chapitre cité plus aut). Les règles classiques (relatées en grande partie chez *Quicherat* et chez *Le Goffic et Thieulin*) sont purement empiriques, artificielles, parfois contradictoires et souvent flottantes.

On trouve fréquemment des contradictions pour le même mot chez le même poète :

Le sud, le nord, l'*ou-est* et l'est et Saint-Mathieu
(Hugo).

A cause du vent d'*ouest* tout le long de la plage
(Id.).

Rome était la *tru-ie* énorme qui se vautre
(Hugo).

Les soupiraux infects et flairés par les *truies*
(Id.).

De sa vue, *hier* encor, je faisais mon délice
(Coppée).

Or, ce fut *hi-er* soir, quand elle me parla

(Id.).

Et baisant tout bas son *rou-et*

(Musset).

Ne chercherait-on pas le *rouet* de Marguerite ?

(Id.).

Marqué du *fou-et* des Furies

(Musset).

J'oserais ramasser le *fouet* de la satire

(Id.).

Me font rire. Piaillez, mesdames les *chou-ettes*

(Hugo).

Pas de corbeau goulu, pas de loup, pas de *chouette*

(Id.).

Oh ! l'affreux *su-icide* ! Oh ! si j'avais des ailes

(Musset).

Mon enfant, un *suicide*. Ah ! songez à votre âme

(Id.).

Sur la terre où tout jette un *miasme* empoisonneur

(Hugo).

Mêlé dans leur sépulcre au *mi-asme* insalubre

(Id.).

L'*opi-um*, ciel liquide

(Th. Gautier, 6 sill.).

D'*opium* usé

(Id., 4 sill.).

C'est le pendant des sillabes « communes » chez les poètes classiques latins, qui leur permettaient d'employer dans le

même vers le mot *patrem*, par exemple, indifféremment avec la première sillabe longue ou brève. C'est la marque la plus évidente d'une langue artificielle, et bien que ce ne soit en apparence qu'une chose sans importance elle peut avoir les conséquences les plus graves et devenir un germe de mort pour la poésie qui l'admet Il n'i a qu'un principe admissible : se conformer à la prononciation de la langue vivante. La poésie de l'ancien français faisait ainsi ; mais la prononciation a notablement changé sur ce point comme sur beaucoup d'autres. La poésie d'aujourdui ne peut suivre que la prononciation d'aujourdui. On doit compter pour deux sillables « (les) passions », comme « (nous) passions ». On trouvera la prononciation actuelle de ces groupes exposée en détail dans les *Mémoires de la Société de Linguistique*, VIII, p. 71 et suivantes (article cité plus aut).

On peut noter d'ailleurs sur ce point une tendance des poètes à se conformer à la prononciation à mesure qu'elle évoluait. Le fait le plus caractéristique est l'emploi uniquement avec diérèse depuis l'époque classique (grâce surtout à l'influence de Corneille) des groupes dont la première voyelle est *i* quand ils viennent après une liquide précédée d'une autre consonne :

Vous *devri-ez* pleurer nos morts
(SULLY-PRUDHOMME).

Le *sangli-er* lancé comme un rocher qui roule
(ID.).

Il travaillait sans plainte, *ouvri-er* solitaire
(ID.).

J'aime. Philée ainsi parla le *quatri-ème*
(ID.).

Sous les verts marronniers et les *peupli-ers* blancs
(MUSSET).

On peut constater aussi nombre de sinérèses réalisées

depuis la période de l'ancien français et accueillies par nos poètes :

écu-elle en ancien français, mais

Mille petits cailloux volaient vers son *écuelle*

(Catulle Mendès).

di-acre en ancien français, mais

Comme un *diacre* à Noël, à côté du curé

(Musset).

Mais à côté de cela combien devons-nous relever de contradictions et l'on peut même dire de reculs :

quotidien dans Augier, mais

Pour gagner notre pain, tâche *quotidi-enne*

(Coppée).

assiette dans Musset, mais

De te voir à ce point hors de ton *assi-ette*

(Augier).

piéton en ancien français, mais

Embaumaient, énervants, et sur les *pi-étons*

(Coppée).

bruire en ancien français, mais

La chute du moulin *bru-it* comme autrefois

(Coppée).

piano chez Musset, mais

Pareil au *pi-ano* de valse et de quadrille

(Coppée).

Ces exemples sont d'autant plus mauvais qu'il s'agit de vers familiers.

Il ressort clairement de là que, pour cette question, nos poètes sont actuellement comme le limier qui a perdu la piste et qui court de droite et de gauche en quête d'un indice qui le remettra sur la bonne voie. Comme l'a dit Becq de Fou-

quières, « faute de s'être rendu compte des principes supérieurs de la métrique qu'ils appliquent instinctivement, les poètes ont parfois des audaces irréfléchies qui les jettent en dehors des règles les plus certaines, ou au contraire ils hésitent à briser les entraves d'autres règles que rien ne justifie ». Dans les cas de ce genre, c'est au téoricien à leur montrer le vrai chemin.

3° L'*h* ASPIRÉ. — L'*h* dit aspiré ne s'aspire pas et même ne se prononce pas du tout, mais détermine une prononciation particulière devant lui : il empêche la liaison d'une consonne et l'élision d'un voyelle. C'est état est flottant aujourdui et depuis fort longtemps [1]; la langue tend à supprimer totalement l'*h* aspiré et les effets qu'il produit (voir le détail de la question dans les *Mémoires de la Société de linguistique*, VIII, p. 86 et suivantes), mais cette évolution, empêchée par les livres et l'enseignement, n'est pas encore terminée. La poésie n'a pas qualité pour devancer la langue parlée. Pourtant certains poètes ont cru pouvoir parfois élider une voyelle devant un *h* dit aspiré :

Très mauvais *gîte, hormis* qu'en sa valise
(LA FONTAINE).

Je meurs au moins sans *être haï* de vous
(VOLTAIRE).

Des vers de ce genre font regretter que ces exemples ne soient pas encore devenus des modèles.

Quand ces réformes relatives à l'*e* muet, à la diérèse et à l'*h* aspiré seront définitivement accomplies nous aurons conservé le beau vers sillabique de Racine et de Hugo, mais avec

[1] « La plus saine et la plus commune opinion est qu'il faut dire et écrire *alte* sans *h*... Or est-il que je pose en fait, après le témoignage d'une quantité de personnes irréprochables, auquel je joins encore ma propre observation, que dans tous les livres on n'a point vu *alte* imprimé ni écrit avec un *h* » (Vaugelas, II, 335). Cf. Molière, *Dépit amoureux*, 975 :

Nous verrons. Mais Lucile... *Alte* ! son père sort.

un compte de sillabes conforme à celui de la langue réellement vivante. Il sera lui-même rendu par là plus vivant et en même temps plus sonore et plus armonieux. Nous l'avons vu en effet, l'armonie est d'autant plus grande que les éléments qui entrent en jeu pour la constituer sont mieux modulés : l'*e* muet qui n'existe dans les vers que par une prononciation artificielle, quoique obligatoire, ne vaut pas pour la modulation une voyelle plus nette et mieux timbrée.

Voilà donc une première tendance : elle porte sur la langue. La seconde, que nous annonçions tout à l'eure, touche d'une manière beaucoup plus intime à la facture même du vers. Nous avons indiqué que notre vers lorsqu'il est devenu ritmique tout en restant sillabique devenait un vers bizarre. En effet la superposition de ces deux sistèmes presque incompatibles produit forcément une sorte de discordance. Dire qu'un vers est sillabique c'est faire entendre qu'il a un nombre de sillabes fixe, avec au besoin un point de repère quelque part (la césure de l'émistiche) et rien de plus. Un vers ritmique au contraire à un nombre fixe d'accents ritmiques ou de mesures déterminées par eux et un nombre de sillabes quelconque. Or notre vers classique a un nombre de sillabes fixe avec un nombre de mesures qui ne l'est pas obligatoirement. Sans doute le nombre des sillabes de chaque mesure n'est fixe et égal que dans le tipe relativement rare 3. 3. 3. 3 :

> Ma fortu | ne va prendre | une fa | ce nouvelle
>
> (ANDROMAQUE).

Le plus souvent, il est très variable, mais non pas libre, car le total des sillabes comprises dans un émistiche ne peut pas être inférieur ni supérieur à six. Hugo et ses successeurs ont fait craquer la cuirasse émistiche. Ils ont ainsi donné plus de liberté au ritme et plus de variété aux mesures ; mais ils ont simplement substitué à la cuirasse étroite de l'émistiche une cuirasse plus ample, celle du vers. Le total des mesures comprises dans un vers ne peut pas comprendre un nombre de sillabes autre que douze.

Une évolution commencée ne s'arrête que lorsqu'elle est achevée. Tant qu'elle n'a pas atteint son terme, une fase appelle la suivante. Celle qui s'imposait après Hugo consistait à briser cette dernière entrave. Les décadents l'ont tenté avec juste raison :

Et j'aurais voulu voir | son om|bre sur la mer
Et son visa|ge pendant qu'il rêvait | à voix haute
Debout à la proue | et lui parler | peut-être,
Car le navire | était ancré | près de la côte ;
Mais les rochers | me le cachaient | et cette tête
Qui dort | sur mes genoux, | lourde et charmante,
M'a fait rester | assis | dans l'aube blanche...

(H. de Régnier, *L'homme et la Sirène*).

L'avenue, | comme un lit de fleuve | aux berges plates,
Entre des pentes | aux gazons fins | et miroitants,
Et jusqu'aux bois, | aux lignes là-bas, | des mers loin-
Entre des arbres, | et des corbeilles | écarlates, [taines,
L'avenue, | tel un cours de fleuve | intermittent, [nes.
Roule et roule | les sombres flots | de ses ondes humai-

(R. de Souza).

Dans ces deux passages Régnier et Souza comptent encore les sillabes à peu près à la classique, et croient avoir fait œuvre fort originale quand ils ont mis côte à côte des vers qui n'en ont pas exactement le même nombre.

La différence du total des sillabes est en effet peu considérable entre ces vers, mais elle pourrait être très grande. Dans un poème ritmé à forme fixe et dont chaque vers contient quatre mesures un vers peut être constitué par quatre monosillabes ou au contraire par quatre mesures ayant chacune de une à six ou même sept sillabes. Les deux vers suivants mettent en contact les deux extrêmes :

Science | art, | vie, | mort,
Si l'on vous osait dire | que vous ignorez tout | et que
[vous n'en savez rien | et que l'on vous en adore.

Ce n'est pas là autre chose que des schémas, mais ils font nettement ressortir le principe : ces deux vers sont égaux entre eux.

Ces vers, tout comme les vers purement classiques, pourraient à la rigueur n'être pas rimés ; ce seraient encore des vers, seulement ils ne se distingueraient pas d'une prose ritmée régulièrement. Telles sont ces petites frases de *Flaubert* que nous prenons dans *Bouvard et Pécuchet :*

C'était un rire | particulier, | une seule note | très basse,
Toujours la même | poussée | à de longs | intervalles

Ses yeux | étaient bridés | aux pommettes
Et il souriait | d'un petit air | narquois

D'un côté | une tonnelle | aboutissait | à un vigneau
De l'autre | un mur | soutenait | les espaliers ;
Et une claire-voie, | dans le fond, | donnait | sur la cam- [pagne

Tout ce qui distinguerait cette poésie de cette prose, c'est que, tandis que les petites frases de Flaubert sont précédées et suivies d'autres qui sont ritmés autrement, dans la poésie toute la pièce serait ritmée d'une manière uniforme. On n'obtiendrait par là qu'un instrument très inférieur à la prose et d'une désespérante monotonie, tous les membres de frases se terminant obligatoirement avec le vers. La rime est donc indispensable à ce mode poétique pour lui fournir toutes les ressources du vocalisme et de l'enjambement sous toutes ses formes, pour le rendre tolérable. Tel quel, il n'a jamais été employé par personne à notre connaissance ; car les deux passages que nous venons de citer ont été extraits arbitrairement par nous de pièces en vers libres et le ritme fixe que nous i avons signalé n'i a été mis qu'inconsciemment par leurs auteurs.

Il n'i a d'ailleurs pas chance que ce mode ait jamais grand succès. La monotonie lui est tellement inérente qu'il faudrait plus de génie peut-être pour la rompre sans cesse qu'il n'en a fallu à Victor Hugo pour faire « Aymerillot».

Mais le vers proprement classique est aussi bien monotone

par nature, et nos plus grands poètes classiques n'ont pas pu toujours le garantir de ce défaut. Les romantiques i ont introduit une grande variété en modifiant son sistème de coupes, ce qui en a fait au point de vue du ritme, comme nous l'avons montré plus aut p. 72, un vers libre. A côté de cela les classiques et romantiques disposaient d'ailleurs de leur vers libre, celui de La Fontaine, dans lequel le nombre des sillabes varie et avec lui, d'une manière généralement proportionnelle, celui des accents ritmiques.

Le vers purement ritmé est évidemment susceptible de quelque chose de très analogue. Il est certain qu'il peut i avoir un vers ritmique libre comme il i a un vers sillabique libre. Les décadents nous en ont donné de nombreux exemples ; maleureusement aucune de leurs pièces ne peut passer pour un modèle parce qu'aucune n'est un chef-d'œuvre. Mais la maladresse de l'ouvrier ne saurait prouver que l'instrument soit défectueux. Nous avons étudié plus aut, un morceau de M. de Régnier qui est en quelque sorte le chef de l'école qui versifie de cette manière ; nous en rappellerons ici deux autres de la même école qui sont souvent cités :

Flavie,
Je l'ai revue, un soir,
Près de la source où je vais boire au soir
Depuis de longs vieux jours de vie
Menant mes porcs ;
Elle s'est penchée à boire à sa main en coupe ;
Je n'osai lui parler songeant aux jours d'alors ;
Mais comme je lui dis : Flavie !
Parlant de l'autre vie,
De Marc et Lise et de la troupe,
De ce qu'ils diraient en me voyant là
Avec mes pourceaux et mon vêtement
Et mon épieu pour toutes armes,
Elle me regarda si tristement
Que je sentis de chaudes larmes :
O pauvre cœur, dit-elle, et s'en alla.
Souvent, toute une nuit, j'ai songé à cela

(Viélé Griffin, *Le Porcher*).

Danse sans rêve et sans trêve;
Il n'est d'inutiles ébats
Que ceux que tu danses pour moi,
Oh toi l'exsangue, oh toi la frêle, oh toi la grêle,
A qui mes baisers
Firent un tapis triomphal rosé
Des aurores où nous menâmes
Nos pas, nos regards et nos âmes,
Nos sens jaloux, nos âmes grêles;
Tu demeures la ruine éclairée par les torches
Tandis que les grands vents ululent sous les porches
Souffletant de folioles errantes les écussons

(G. KAHN, *Les palais nomades*).

Sans doute ces trois pièces ne sont pas très mauvaises; mais on est loin de pouvoir dire qu'elles soient bonnes; c'est faiblement pensé, pauvrement écrit et même mal ritmé. Quand à prétendre que ce n'est que de la prose et même de la mauvaise prose; non pas. La présence de la rime (ou assonance) suffit à les distinguer par tous les moyens d'expression qu'elle permet. On peut trouver aisément de la prose tout aussi bien ritmée et même mieux. En voici des exemples qui ne sont pas exceptionnels dans les œuvres de nos prosateurs :

Un dimanche | ils se mirent en marche | dès le matin,
Et, passant | par Meudon, | Bellevue, | Suresnes, | Auteuil,
Tout le long du jour,
Ils vagabondèrent | entre ces vignes,
Arrachèrent | des coquelicots | au bord des champs,
Dormirent | sur l'herbe,
Burent | du lait,
Mangèrent | sous les acacias | des guinguettes,
Et rentrèrent | fort tard,
Poudreux, | exténués, | ravis.

(FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*).

Le lendemain, | on repartait | dès l'aube;
Et la route,
Toujours la même,

S'allongeait | en montant | jusqu'au bord de l'horizon.
Les mètres de cailloux | se succédaient,
Les fossés | étaient pleins d'eau,
La campagne | s'étalait | par grandes surfaces | d'un vert
[monotone | et froid,
Des nuages | couraient | dans le ciel,
De temps à autre | la pluie | tombait

(Flaubert, *ibid.*).

L'artifice tipografique qui consiste à faire rentrer plus ou moins les différentes lignes proportionnellement au nombre de leurs accents ritmiques n'a aucune importance ; mais c'est plus beau pour l'œil que de les faire commencer toutes au même niveau. Nous citerons encore deux passages de ce genre que nous empruntons à Guyau (*L'art au point de vue sociologique*) ; le premier est une sorte de strofe de Flaubert (*Salammbô*), qui contient même des vers blancs classiques :

Des rigoles coulaient dans les bois de palmiers ;
Les oliviers faisaient de longues lignes vertes ;
Des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines ;
Des montagnes bleues se dressaient par derrière,
Un vent chaud soufflait,
Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus.

L'autre est une description de la Révolte dans *Germinal* de Zola. Nous le reproduisons tel que l'a disposé *Guyau*, p. 335, avec une seule modification à la sixième ligne avant-dernière :

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras,
Le soulevaient, l'agitaient,
Ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.
D'autres, plus jeunes,
Avec des gorges gonflées de guerrières,
Brandissaient des bâtons ;
Tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort
Que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se
[rompre.
Et les hommes déboulèrent ensuite,
Deux mille furieux,
Des galibots, des haveurs, des raccommodeurs,

Une masse compacte qui roulait d'un bloc ;
Serrée, confondue,
Au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes,
Ni les tricots de laine en loques,
Effacés dans la même uniformité terreuse.
Les yeux brûlaient ;
On voyait seulement les trous des bouches noires,
Chantant la Marseillaise,
Dont les strophes se perdaient en un mugissement confus,
Accompagné par le claquement des sabots sur la terre
[dure.
Au-dessus des têtes,
Parmi le hérissement des barres de fer,
Une hache passa, portée toute droite ;
Et cette hache unique,
Qui était comme l'étendard de la bande,
Avait, dans le ciel clair,
Le profil aigu d'un couperet de guillotine ;
A ce moment le soleil se couchait :
Les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglan-
[taient la plaine.
Alors la route sembla charrier du sang,
Les femmes, les hommes continuaient à galoper,
Saignants comme des bouchers en pleine tuerie...

Sans doute ces morceaux de prose sont aussi bien ritmés que ceux de poésie précédemment cités, et surtout ils sont beaucoup mieux pensés et plus fermement écrits. C'est même si l'on veut de la prose poétique, mais ce n'est nullement de la poésie. *La rime est absolument indispensable à toute espèce de vers libres.* C'est elle qui marque où les vers finissent ; sans elle il n'i a qu'un seul des moyens d'expression fondés sur le ritme qui soit possible, celui qui provient du contraste des mesures lentes avec les mesures rapides ; tous les autres sont rigoureusement exclus. Les effets dus à la discordance entre le ritme et la sintaxe sont exclus. Ceux qui sont produits par le vocalisme sont presque tous exclus, et la couleur vocalique disparaît en partie. Même les effets reposant sur le jeu des consonnes ne peuvent plus se déployer avec la même intensité.

Enfin la pensée n'ayant plus d'ailes pour voler, marche prosaïquement.

Il n'a manqué jusqu'à présent au vers ritmé libre qu'un poète qui sût le manier. Il faut reconnaître d'ailleurs que c'est un instrument beaucoup plus délicat que le vers classique, mais aussi combien plus puissant, combien plus varié. Aucune nuance qui lui échappe, aucun effet qui lui soit étranger.

Voilà donc deux tipes de vers qui se présentent : le vers sillabique de Racine, de Hugo, et des fables de la Fontaine, mais fondé sur la langue réellement vivante ; et d'autre part le vers ritmé à forme fixe ou surtout à forme libre. On s'arrêtera évidemment à l'une de ces deux manières ou l'on ne fera plus de vers. En deors de ces deux modes rien de possible en français pour le moment.

Qu'il vienne un poète digne de ce nom et il pourra user de l'un de ces deux instruments sans aucune restriction. S'il est vrai, comme l'a dit d'Eichtal, que « toute tentative trop radicale et trop précipitée sera nécessairement stérile », et que « l'art doit procéder par évolution et non par révolution », le poète n'a plus à craindre ces mauvais présages ; il ne s'agit pas d'une révolution, mais de l'achèvement d'une évolution dont la plus grosse part est accomplie ; il n'i a pas de voies nouvelles à frayer, le chemin est ouvert.



TABLES ET INDEX

I

INDEX

DES PRINCIPAUX VERS, FRAGMENTS ET POÈMES ÉTUDIÉS

II

TABLE ANALITIQUE

INDEX

DES FAUTES D'IMPRESSION

P. 36, l. 5 du bas, *lire* a la marquise.
P. 40, l. 10 du bas, *lire* a l'implacable.
P. 41, l. 19, *lire* intitulée.
P. 50, l. 2 du bas, au lieu de 116, *lire* 26.
P. 73, l. 2, *lire* de vers de douze.
P. 88, l. 10, *lire* Dormoit alors profondément.
P. 100, l. 10 du bas, au lieu de *ibid.*, *lire* I, 4.
P. 102, l. 14 du bas, *lire* jeux.
P. 110, l. 15, *lire* encor.
— l. 20, *lire* uit.
P. 149, l. 8 du bas, *lire* imne.
P. 163, l. 1, *lire* peut être.
P. 164, l. 4, *lire* ungula.
P. 169, l. 10, *lire* répétition.
P. 185, l. 20, *lire* Après qu'il eut brouté, trotté.
P. 243, l. 15, *lire* sillabes.
P. 252, l. 13 du bas, *lire* nourrice.
P. 296, l. 1 du bas, *lire* tout.
P. 333, au milieu, *lire* correspondances.
P. 336, dernier vers, *lire* flamboie.
P. 361, l. 12, *lire* était voisine.
P. 366, titre, au lieu de IV, *lire* VI.
P. 394, l. 13 du bas, *lire* Heine.
P. 399, l. 8 du bas, *lire* tirer. En définitive.
P. 416, l. 19, *lire* a un nombre.
P. 422, l. 1 du bas, *lire* consonnes.

TABLE

DES DIVISIONS PRINCIPALES DE L'OUVRAGE

MONTPELLIER, IMPRIMERIE CENTRALE DU MIDI
HAMELIN FRÈRES

